

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HYPOTHÈSES D'AMARRAGES, UNE INTERVENTION ARTISTIQUE À MONTRÉAL :
CONTRIBUTION À L'ESTHÉTIQUE ET À LA POLITIQUE DU PAYSAGE URBAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
SIMON LAFONTAINE

FÉVRIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*Alors que j'enseignais à la Cooper Union,
au tout début des années cinquante,
quelqu'un m'avait dit comment aller sur
un tronçon encore en travaux de
l'autoroute du New Jersey. [...] Il faisait
nuit noire, et il n'y avait ni lumière, ni
accotements balisés, ni lignes, ni rampes,
rien à l'exception du bitume sombre qui
se déroulait dans un paysage de plaine,
bordé au loin par des collines mais
ponctué de cheminées, de tour, de fumées
et de lumière colorées. Ce trajet fut une
expérience révélatrice. [...] Sur la route, j'avais vu une espèce
d'arrangement, d'organisation, mais qui
n'était pas socialement reconnu.*

Tony Smith, In Michael Fried, « Art et
objectité », *Contre la théâtralité. Du
minimalisme à la photographie
contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007,
p. 126.

*Ton film n'est pas tout fait. Il se fait au
fur et à mesure sous le regard. Images et
sons en état d'attente et de réserve.*

Robert Bresson, *Notes sur le
cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995,
p. 72.

REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement mon directeur, Louis Jacob, qui a su me faire profiter de sa vaste érudition et de ses suggestions éclairées tout au long de ma démarche et dont l'écoute bienveillante et la réelle ouverture m'ont été indispensables. Je lui en suis profondément reconnaissant.

Je remercie également mes professeurs, Jean-François Côté et Magali Uhl, pour leurs enseignements riches et passionnés.

Enfin, je remercie mes parents et ami(e)s pour leurs nombreux gestes de soutien et d'encouragement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTES DES ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ESPACES URBAINS ET RÉFLEXIVITÉ.....	6
1.1 Autour du collectif SYN- : parcours et influences.....	6
1.2 Le projet <i>Hypothèses d'amarrages</i>	16
1.3 Entre lieux et non-lieux de l'art actuel : manœuvres et contextes d'action	36
CHAPITRE II	
LES ENCHEVÊTREMENTS DU PAYSAGE URBAIN	46
2.1 Pluralité et potentialités de l'artifice paysager : le cas du site Earnscliffe.....	53
2.2 Vers une paysagéité interstitielle	71
CHAPITRE III	
PRAXIS INTENTIONNELLE ET RÉVERSIBILITÉS HÉTÉROLOGIQUES	77
3.1 De l'isomorphie à l'hétérologie du mot et de l'image	78
3.2 S'engager dans le jeu de l'apparaître : Rosemont-Van Horne.....	99
3.3 Intentionnalité et puissance d'ouverture : la table à pique-nique aux confins de la friche.....	109
CONCLUSION.....	122
BIBLIOGRAPHIE	126

LISTES DES ABRÉVIATIONS

Écrits de Ludwig Wittgenstein

- CBl* *Le Cahier bleu*, in *Le Cahier bleu et le Cahier brun. Études préliminaires aux «Investigations philosophiques»*.
- CBr* *Le Cahier brun*, in *Le Cahier bleu et le Cahier brun. Études préliminaires aux «Investigations philosophiques»*.
- DC* *De la certitude*.
- EP* *Études préparatoires à la 2nd partie des Recherches philosophiques*.
- F* *Fiches*.
- PU* *Philosophische Untersuchungen* [*Recherches philosophiques*].
- RM* *Remarques mêlées*.
- RPP I* *Remarques sur la philosophie de la psychologie*.
- RPP II* *Remarques sur la philosophie de la psychologie*.
- TLP* *Tractatus logico-philosophicus*.

Écrits de Jaakko Hintikka et Merrill B. Hintikka

- IPWH* « The Idea of Phenomenology in Wittgenstein and Husserl », in *Ludwig Wittgenstein: Half-Truths and One-and-a-Half Truths*.
- IW* *Investigations sur Wittgenstein*.
- LLNC* « Ludwig Looks at the Necker Cube: The Problem of “Seeing as” as a Clue to Wittgenstein’s Philosophy », in *Ludwig Wittgenstein: Half-Truths and One-and-a-Half Truths*.

Écrits d’Élisabeth Rigal

- P* « Présentation », *Jaakko Hintikka. Questions de logique et de phénoménologie*.
- QP* « De certaines “ Questions Phénoménologiques ” dont traite Ludwig Wittgenstein », *La part de l’œil, Dossier : VOIR; les procès métonymiques de l’image*.
- ST* *Du strass sur un tombeau*.
- W* « Le Witz du jeu de langage », in *Wittgenstein, État des lieux*.
- YPW* « Y a-t-il une phénoménologie wittgensteinienne ? », in *La phénoménologie aux confins*.

RÉSUMÉ

Dans son assertion courante, le paysage urbain est habituellement compris à la manière d'une représentation fixe et continue. San Francisco a le Golden Bridge, New York la Statue de la Liberté, Paris la tour Eiffel, Toronto la tour du CN, Montréal le stade olympique et Tokyo aura bientôt le Sky Tree : à la manière d'une carte postale, le *cityscape*, cette image condensant l'expérience d'une ville, mise souvent sur certaines structures bâties spectaculaires évoquant une attraction jugée incontournable pour s'accoler une identité touristique et culturelle dans un monde globalisé. Le paysage urbain n'est-il destiné qu'à être une image de marque, certes fascinante dans les films d'action, les guides touristiques et sur les cartes postales, mais, avouons-le, qui n'est pas nécessairement ce qui nous a fait vibrer lorsqu'on le parcourt au quotidien? N'est-il pas également déterminé par nos déplacements, nos parcours, notre expérience de ses infrastructures et nos interactions avec d'autres citoyens?

À partir d'un cas d'intervention artistique en milieu urbain, les *Hypothèses d'amarrages* du collectif SYN-, l'auteur montre que le paysage est sans cesse retravaillé par les manières de faire des gens, leurs parcours quotidiens, ce qu'ils aperçoivent et ce dont ils rêvent. Bref, que le paysage urbain est quelque chose qui se déploie à la manière d'une vie en images, sans cesse recolorée par les usages quotidiens. L'auteur présente une description de la nature du projet artistique puis de son positionnement dans le champ de l'art actuel. La réflexion est alors menée selon deux axes reliés : la question de l'expérience vécue des citoyens et des méthodes de travail par lesquelles le collectif s'y rapporte.

Pour y arriver, l'auteur a choisi de se concentrer sur les propositions du philosophe Ludwig Wittgenstein, qui s'est intéressé au langage ordinaire et aux activités humaines les plus banales tout en leur conférant une dimension « praxique ». Plutôt que de fonder son cadre d'analyse sur les trop fameux « l'usage est la signification » et « tout est un jeu de langage » brandis par la *doxa*, l'auteur montre que ce qu'il sera convenu d'appeler une « analytique de la quotidienneté » va bien plus loin que ces assertions pragmatistes. En ce qu'elle fait l'assomption des activités quotidiennes et leur confère une puissance d'ouverture au sein du procès de signification, une analytique de la quotidienneté suggère de comprendre l'expérience vécue selon une imprévisibilité et une créativité dont les ressorts excèdent la donation de sens pour se constituer dans l'apprentissage et la pratique concrète.

Mots-clés : paysage urbain; Montréal; art actuel; quotidien; Wittgenstein; esthétique; sociologie urbaine; épistémologie.

INTRODUCTION

Parfois une ville ancienne, singulière, comme Barcelone, en simplifiant à l'excès son identité, devient Générique. Elle devient transparente, comme un logo. L'inverse n'arrive jamais... ou du moins pas encore.

Rem Koolhaas, « La Ville Générique », In *Junkspace*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 50.

Dans son assertion courante, le paysage urbain est habituellement compris à la manière d'une représentation fixe et continue. Au cinéma, par exemple, bon nombre de films d'action débutent avec un plan-séquence présentant une certaine ville américaine pendant que défile en surimpression le générique. Parfois tourné en hélicoptère, dans d'autres cas une simple photographie, le paysage disparaît une fois le générique d'introduction terminé pour laisser place à une action se déroulant quelque part dans la ville. Ce genre de procédé cinématographique présente ce qu'on appelle dans les études urbaines un *cityscape*, c'est-à-dire une représentation visuelle du paysage urbain illustrant un condensé de l'expérience d'une ville, une sorte de définition de la ville d'un point de vue physique. San Francisco a le Golden Bridge, New York la Statue de la Liberté, Paris la tour Eiffel, Toronto la CN Tower, Montréal le stade olympique et Tokyo aura bientôt le Sky Tree : à la manière d'une carte postale, le *cityscape* mise souvent sur certaines structures bâties spectaculaires évoquant une attraction jugée incontournable pour s'accoler une identité touristique et culturelle dans un monde globalisé.

Pour reprendre l'exergue de l'architecte Rem Koolhaas, la ville devient un « logo », un symbole auratique marquant le paysage urbain, telle une merveille qui prédit que la visite sera agréable, peut-être sublime, et que nous y vivrons quelque chose de grandiose qui n'a rien à voir avec la ville où nous habitons. Le paysage urbain n'est-il destiné qu'à être une image de marque, certes fascinante dans les films d'action, les guides touristiques et sur les

cartes postales, mais, avouons-le, qui n'est pas nécessairement ce qui nous a fait vibrer lorsqu'on le parcourt au quotidien? N'est-il pas également déterminé par nos déplacements, nos parcours, notre expérience de ses infrastructures et nos interactions avec d'autres citoyens? Dans un contexte où le paysage urbain tend à être virtualisé par une économie du tourisme visant à se positionner avantageusement par rapport aux offres concurrentes de la scène internationale, ces questions valent la peine d'être creusées, ne serait-ce que pour montrer le caractère réducteur d'une telle conception et ouvrir sur une perspective qui tient compte de son implication dans la vie quotidienne des gens. En effet, la ville telle qu'elle est vécue quotidiennement n'est pas « transparente ». Elle n'est pas une simple structure physique où nous nous positionnons pour recevoir d'emblée son image, comme s'il suffisait d'y être pour que ses projecteurs nous ouvrent les yeux. Au contraire, elle est parsemée d'ombres : ses lieux sont souvent banals et ordinaires, parfois ils sont insolites.

Plusieurs projets artistiques remettent en doute cette virtualisation du paysage urbain. Nous pensons ici à des projets qui, dans l'espace social, proposent des occasions de rencontre et élaborent des dispositifs mettant en relation des objets avec des contextes urbains spécifiés. Autrement dit, des projets qui re-marquent ce paysage qui, sous la lumière des flashes, tend à devenir d'une blancheur dont le goût amer envahit déjà nos esprits. Notre thèse est à l'effet que ces projets, qui prennent souvent la forme d'interventions en touchant à l'architecture, la manœuvre, l'art relationnel, etc., offrent la possibilité d'interroger la question du paysage urbain en ce qu'ils relancent sans cesse l'image que les citoyens ont de la ville. Dans ce contexte, nous voulons montrer que le paysage urbain n'est pas qu'un logo, mais qu'il est sans cesse retravaillé par les manières de faire des gens, leurs parcours quotidiens, ce qu'ils aperçoivent et ce dont ils rêvent. Bref, que le paysage urbain est quelque chose qui se déploie à la manière d'une vie en images, sans cesse recolorée par les usages quotidiens.

Selon nous, se pose ici la question des usages et de l'expérience vécue impliquée dans nos actions quotidiennes. En effet, comme nous le verrons, cette question est au centre des préoccupations de plusieurs courants importants des études urbaines (l'historienne et anthropologue Françoise Choay, l'international-situationnisme et l'architecte Rem Koolhaas). Pour y répondre, nous avons choisi un projet artistique qui s'est déroulé à Montréal au début des années 2000, les *Hypothèses d'amarrages* du collectif SYN-. En dialogue avec les études

urbaines, l'art actuel et les sciences humaines, les membres du collectif tentent de proposer des solutions d'aménagement différentes des formes habituelles de la construction d'infrastructures ou de la revitalisation cosmétique. Ainsi, ce projet nous semble très pertinent pour aborder ces aspects, car l'intervention du collectif interroge directement la relation au paysage tel qu'il est vécu : ce projet est à la fois un cas exemplaire de la façon dont travaillent certains architectes et urbanistes contemporains (ceux du collectif) et un questionnement sur des considérations esthétiques et politiques au sujet du paysage urbain.

Dans ce mémoire, nous débuterons donc par une description du projet artistique dans son ensemble. Une mise en contexte des motivations des membres du collectif vis-à-vis des conceptions humaniste et situationniste de l'architecture, puis du nouvel urbanisme de Rem Koolhaas, circonscrira d'abord le projet dans l'histoire de la pensée architecturale et urbanistique du XX^e siècle. Suite à la présentation du projet comme tel et de son positionnement dans le champ de l'art actuel, nous poursuivrons la réflexion selon deux axes reliés : la question de l'expérience vécue des citoyens et des méthodes de travail par lesquelles le collectif s'y rapporte. Plutôt que de présenter un cadre théorique séparé de l'analyse, nous avons choisi de procéder principalement par descriptions-interprétations des interventions réalisées dans le cadre du projet. Ainsi, notre cadre théorique sera brièvement exposé au second chapitre pour ensuite être sans cesse relancé par nos descriptions-interprétations et, inversement, ces dernières permettront d'apporter de nouveaux éléments qui seront à leur tour approfondis.

Avec le projet *Hypothèses d'amarrages*, les membres du collectif SYN- ont choisi une vingtaine d'espaces urbains et y ont inséré un objet quotidien. Dans ce mémoire, nous ne pourrions évidemment pas couvrir de manière égale la totalité des sites. Vu leur nombre, en effet, il faudrait réitérer à chaque fois le travail descriptif et l'analyse, ce qui dépasserait largement le nombre de pages requis dans un mémoire. Une fois la description générale du projet terminée, nous nous concentrerons donc sur quelques-uns des sites, notamment en présentant des relevés d'activité humaine grâce à la documentation du collectif, de façon à illustrer différentes formes d'actualisation possible de la figure du terrain vague et le rôle de la table à pique-nique dans ces contextes.

Caractérisé par une indétermination fonctionnelle sur le plan de la gestion urbanistique, le terrain vague est ouvert à l'appropriation, à ce que la pratique effective peut composer. Nous montrerons que la table à pique-nique, un objet quotidien déjà impliqué dans plusieurs activités humaines, favorise la création de situations d'interaction sociale et d'expérience. Pour ce faire, il s'agira de décrire et d'interpréter un paysage dont la signification n'est pas déjà toute préparée et qui, dans l'expérience vécue, ne se donne pas d'emblée. Selon notre hypothèse, le paysage se constitue selon une *instabilité et une créativité essentielle*, qui en fait un artifice toujours en train de surgir, scintillant au fil des usages ordinaires *sans nécessairement* acquérir une pérennité, mais sans pour autant exclure toute possibilité d'acquisition d'une valeur de signifiant. L'enjeu de ce mémoire est donc de cerner des dynamiques expérientielles où des forces transformatrices se manifestent, modulent la subjectivité du paysage et libèrent l'action de la fatalité de la « langue du paysage urbain » dans laquelle une certaine économie du tourisme et un urbanisme gestionnaire l'avaient enfermée. Nous ne saurions être plus clair en avançant qu'en définitive, notre démarche vise à proposer une analyse grammaticale et descriptive de l'invention des usages dans la vie quotidienne.

Pour réaliser ces objectifs, nous n'interrogerons cependant pas spécifiquement la pérennité du projet *Hypothèses d'amarrages* par un travail empirique déterminant si oui ou non le projet a modifié la perception que les citoyens ont du paysage urbain. Nous nous concentrerons plutôt sur les occasions d'expériences vécues possibles par un travail interprétatif à partir de la documentation réalisée par le collectif SYN-. Ce travail ne se fera pas en partant du discours de citoyens qu'on aurait pu relever lors d'entrevues. Dans ce type de projet artistique, où l'expérience sensible des citoyens en contextes isolés joue un rôle important, nous sommes d'avis que l'interrogation du discours conduit à une impasse. Sans être exhaustif, il nous semble en effet que la multiplicité et la polyvocité des contenus d'expériences subjectives seraient minées, car l'acteur social se verrait confronté à un critère de clarté étranger aux contextes du ressenti et du vécu. S'ensuivrait dans le pire des cas la mise en place d'un mécanisme psychique de défense où ce qu'il a composé avec les signes présents dans les différents contextes d'amarrages se verrait forclos par la tentative d'appropriation de son expérience à des fins scientifiques. Si nous interrogeons l'expérience subjective, ce ne sera donc pas à partir du discours des acteurs sociaux, mais bien à partir de

descriptions des sites et des possibilités entr'ouvertes par le mobilier. La discussion s'oriente donc vers l'analyse des possibilités d'expériences à partir de la documentation produite par les artistes eux-mêmes ainsi que d'interprétations tenant compte de divers éléments contextuels présents dans le paysage des sites.

Pour y arriver, nous avons choisi de nous concentrer sur les propositions du philosophe Ludwig Wittgenstein, qui vont dans le sens d'une « analytique de la quotidienneté ». Il se trouve en effet que Wittgenstein s'est intéressé au langage ordinaire et aux activités humaines les plus banales tout en leur conférant une dimension « praxique ». Néanmoins, l'intention de ce mémoire n'est pas de proposer une interprétation synthétique du développement de certaines idées de Wittgenstein, mais correspond à une étude théorique sur l'esthétique et la politique du paysage urbain à partir d'un cas concret d'intervention artistique dans les espaces urbains de Montréal. Cela dit, plutôt que de fonder notre cadre d'analyse sur les trop fameux « l'usage est la signification » et « tout est un jeu de langage » brandis par la *doxa*, nous montrerons que ce qu'il sera convenu d'appeler une « analytique de la quotidienneté » va bien plus loin que ces assertions pragmatistes. En ce qu'elle fait l'assomption des activités quotidiennes et leur confère une puissance d'ouverture au sein du procès de signification, une analytique de la quotidienneté suggère de comprendre l'expérience vécue selon une imprévisibilité et une créativité, dont les ressorts excèdent souvent la donation de sens pour se constituer dans l'apprentissage et la pratique concrète.

CHAPITRE I

ESPACES URBAINS ET RÉFLEXIVITÉ

Ce chapitre présente un cas d'intervention artistique en milieu urbain. À la suite d'une description des influences, des motivations et des pratiques des artistes, nous montrons comment elles se positionnent par rapport aux *labels* de l'histoire de l'art. Cette discussion suggérera alors que les occasions d'expérience proposées par les *Hypothèses d'amarrages* ne dépendent pas du monde de l'art pour s'accomplir, mais d'une médiation qui a lieu dans l'espace social du politique.

1.1 Autour du collectif SYN- : parcours et influences

Formé à Montréal en 2000 par Luc Lévesque et Jean-François Prost, rejoint par Jean-Maxime Dufresne en 2002, le collectif SYN- fonctionne à la manière d'un laboratoire sur les pratiques culturelles pour explorer et interroger la spatialité des villes postindustrielles. Sur son site web, SYN- définit son contexte général d'intervention.

Au carrefour de logiques multiples et souvent contradictoires, bouleversée par les transformations accélérées affectant les sociétés contemporaines, la matière urbaine actuelle évolue selon des patrons de plus en plus difficiles à saisir. Du résidu spatial oublié au « junkspace » étroitement contrôlé, le statut de la spatialité suscite, dans ce contexte, de nombreux questionnements, notamment sur les rapports qu'entretiennent les citoyens avec leur environnement et les usages qu'ils en font. Face à ces zones d'indétermination et par delà les connotations avilissantes ou émancipatrices que l'on peut conférer aux faits urbains qui leur sont associés, il nous semble important de chercher à saisir les dimensions conceptuelles et expérientielles qu'elles incarnent comme autant de substrats susceptibles d'alimenter l'activité projectuelle. C'est dans cette perspective que l'Atelier SYN- aborde l'exploration urbaine comme une occasion d'intervention, de recherche et de réflexion¹.

D'entrée de jeu, les motivations des artistes semblent plutôt modestes. Point de prescriptions quant à la valeur des espaces urbains concernés par les interventions, ce qu'il faudrait en faire ou en penser. Ils sont considérés pour ce qu'ils sont immédiatement, dans la

¹ Syn-. *Atelier d'exploration urbaine/Urban Exploration Workshop*. En ligne.
<http://www.amarrages.com/bio_fr.html>. Consulté le 24 mai 2011.

perspective d'une recherche exploratoire ouvrant possiblement sur une meilleure compréhension de ce qu'implique le « résidu spatial oublié » et le « junkspace » d'un point de vue expérientiel. Avant de préciser ces notions, nous allons d'abord présenter les membres du collectif. De là, il sera plus facile de comprendre dans quel contexte se posent leur discours et leur intervention dans le tissu urbain.

Bien que les artistes de SYN- soient tous diplômés en architecture, chacun a développé une pratique hybride qui ne correspond pas aux canons habituels de la profession d'architecte. Luc Lévesque, par exemple, est également professeur en histoire de l'art et en théorie des pratiques architecturales contemporaines à l'Université Laval. Ses recherches théoriques portent sur une approche « interstitielle » du paysage urbain dans lesquelles l'Atelier d'exploration urbaine SYN- fait office de laboratoire d'intervention et d'expérimentation des potentialités de ladite approche, par des projets comme *Hypothèses d'amarrages*. À titre de professeur, il a dirigé plusieurs dossiers et participé à des comités et des groupes de recherche sur les thèmes de l'architecture, du paysage et des pratiques urbaines. Du point de vue de ses conceptions architecturales, son passage dans le bureau de l'architecte Rem Koolhaas/OMA à Rotterdam, aux Pays-Bas, l'a beaucoup influencé, ce dont nous discuterons plus loin. De son côté, Jean-François Prost combine l'installation, la manœuvre et la performance. Un de ses importants projets, *Adaptive Actions*, initié en 2007 à Londres, explore et documente les altérations subtiles des lieux publics qui s'opèrent quotidiennement à travers des usages et des modes de vie alternatifs. Influencé par Constant et les situationnistes, notamment par le concept de psychogéographie, Prost s'interroge sur la capacité d'actions citoyennes modestes, par les potentialités de l'imagination, de changer la perception de certaines structures bâties ou de sections de lieux publics. Finalement, Jean-Maxime Dufresne, qui a joint l'Atelier un peu plus tard, en 2002, a complété une maîtrise en médias interactifs après ses études en architecture. Il travaille également autour des notions de psychogéographie et de perception des lieux urbains, mais aborde ces questions surtout par des médiations technologiques. Par exemple, dans *Rest Area* (2004), une installation vidéo et sonore interactive, Dufresne explore l'appropriation de lieux urbains par l'expérience psychologique des spectateurs. À l'aide d'un dispositif interactif, ces derniers occupent une tente où les lieux que Dufresne avait échantillonnés en parcourant la ville (surfaces gazonnées près d'un centre commercial, d'un parc, d'un secteur industriel, etc.)

sont redécoupés, retravaillés, mis dans une séquence différente, au fil des états psychophysiques momentanés du spectateur. Pour Dufresne, l'exploration de la médiation technologique par diverses formes d'interactivité est une occasion d'interroger les relations psychologiques des citoyens aux espaces urbains.

La théorie de l'architecture de Rem Koolhaas ainsi que la notion de psychogéographie sont suffisamment importantes pour qu'on les développe plus longuement. En effet, le bureau où Luc Lévesque travailla à Rotterdam fait partie de l'OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) et se distingue dès sa fondation par une approche radicalement différente de l'architecture, rejetant toutes formes d'*a priori* relatifs à la construction de milieux de vie et la planification du territoire. Quant à la psychogéographie pratiquée par les situationnistes dont l'architecte Constant, elle participe d'un programme plus général intitulé « l'urbanisme unitaire », centré sur la dimension créative de l'expérience de la ville sous la forme de déambulations. Le texte qui suit permettra donc de comprendre ce qui motive des artistes-architectes à privilégier un laboratoire d'exploration urbaine au détriment d'une pensée architecturale forte et, par conséquent, d'explicitier le contexte général d'intervention du collectif SYN- tel que défini sur son site web.

Pour aborder l'urbanisme tel que le comprend Koolhaas, il est utile de rappeler que sa remarque « *merde* au contexte » (Koolhaas, 2011, p. 33) fut souvent mal comprise et lui valut de multiples attaques de la part d'architectes, d'urbanistes et de spécialistes en sciences humaines. L'historienne des formes urbaines Françoise Choay lui reprocha notamment de ne pas tenir compte des fondements anthropologiques de l'architecture, de l'historicité dont elle doit se porter garante (Chaslin et Koolhaas, 2001, p. 76). Issue du modèle classique, la conception défendue par Choay (1972, 2006) présente les activités de l'architecture en tant que pérennisation du vécu : la facticité de la vie quotidienne des habitants, c'est-à-dire la contingence et l'artificialité des productions humaines, se rapporte à un ensemble de pratiques, d'interactions et de discours signifiants constituant un monde que l'architecture doit immortaliser. Cette aspiration culturelle et politique motivera bon nombre d'architectes modernes et se traduira concrètement par une prétention à révéler la transparence des pratiques quotidiennes signifiantes vis-à-vis des cadres bâtis : chaque construction est conçue comme un geste éthique. La stratégie de Koolhaas est bien différente sur le plan éthique en ce

qu'elle est allégée de toute ambition didactique pour se consacrer principalement à l'étude des phénomènes urbains, ce que François Chaslin résumait bien en entrevue avec Koolhaas.

Cette volonté de dévoiler, de montrer et d'accepter, d'aimer peut-être ce qui est, constitue chez vous [Rem Koolhaas] un thème récurrent. La vérité de ce qui est, de ce que chacun vit comme prodigieux mais que les architectes ne veulent pas voir. Ce qui est partout, flagrant, irrépressible, mais que personne, et surtout pas les professionnels, ne veut admettre et encore moins tenir pour positif. C'est une démarche presque méthodologique. Vous vous proposez de voir pour les contemporains, et de leur désigner ce que vous avez vu (Chaslin et Koolhaas, 2001, p. 64).

Chaslin revenait ici sur le projet *New York délire*, une recherche de Koolhaas sur la congestion à Manhattan publiée en 1978. Dans la foulée de ce projet, le texte *Bigness*, écrit en 1995, interrogeait la question de l'échelle et confrontait directement la critique négative de l'architecture fonctionnelle véhiculée par les tenants d'une vision anthropologique de l'architecture et certains milieux d'avant-gardes artistiques tels que les surréalistes et les situationnistes. En effet, vers la fin des années 1960, à l'époque où Choay rédigea la majeure partie de son corpus, le « fait urbain », c'est-à-dire la détermination empirique ou l'inférence des phénomènes culturels liés à la ville, s'était généralisé dans le discours et la pratique de l'urbanisme. Ses dispositifs servaient à ordonner le réel de façon strictement technique et ne s'interrogeaient pas sur l'historicité des pratiques culturelles qu'elles conditionnaient – sur leur « urbanité ». Tel que le relève Mirko Zardini (2010, p. 13), cette attitude fonctionnaliste trouvait d'ailleurs son aboutissement dans la *Charte d'Athènes*, republiée sous la signature de Le Corbusier en 1957, dans laquelle l'hygiène et la salubrité, le rendement et la fluidité devenaient les principes unificateurs d'un espace-temps où convergeaient de façon opératoire économie de la production, travail et consommation de biens et services. Plusieurs spécialistes des sciences humaines, dont Choay, ont questionné les dispositifs de l'urbanisme scientifique, car ils s'inquiétaient de voir la forme urbaine se dissoudre et être définitivement remplacée par un système technique de gestion de la vie urbaine (Choay, 1972, p. 19). Dans un tel modèle, les pratiques quotidiennes signifiantes des citoyens deviennent de simples activités où se sédimentent les principes des sphères du travail et des loisirs. Cherchant une solution à ce qu'elle considère des écueils, Choay suggérera alors de « rapprocher le système urbain des systèmes de nos objets quotidiens » pour éventuellement « transcender leur essentielle relation à l'économique » et recoloniser le monde vécu sur « le mode du jeu » (Choay, 1972, p. 28).

Par ailleurs, cette solution n'est en apparence pas très éloignée de l'urbanisme unitaire que prônaient les situationnistes pour échapper à l'étroite prise en compte de la vie urbaine par l'architecture fonctionnelle. Car ils considéraient trop rigides ses principes esthétique et utilitaire, les situationnistes mettaient de l'avant « une conception de l'habitat comme décor pour la vie entière, comme création collective au niveau d'un art véritable, d'un art complexe aux moyens très variés » (Alberts *et al.*, 1998). Contrairement à ce qu'on avait vu avec l'architecture fonctionnelle de Le Corbusier, la création de cet habitat dépendait alors de la participation de l'individu et de son expérience psychologique dans la création des lieux et de l'environnement urbain. En flânant d'un espace à l'autre, la ville devenait alors une succession de situations où l'observation ludique des activités quotidiennes et l'ironie produisaient des ambiances particulières. Cela dit, les situationnistes s'opposaient également à l'idéal de la ville verte où l'asepsie et l'immensité des édifices à bureaux sont contrebalancées par des espaces de nature. L'objectif n'était pas d'isoler les lieux d'activité humaine, mais bien de les rassembler « dans une activité complexe et permanente qui, consciemment, recrée l'environnement de l'homme selon les conceptions les plus évoluées de tous les domaines » (Constant et Debord, 1998). Tel que Constant le formulait dans *Une autre ville pour une autre vie* (Constant, 1998), une ville unitaire pouvait donc être grandement technicisée, mais cela devait être un moyen de camper les milieux de vie au-dessus du sol, de les affranchir des programmes de la circulation fonctionnelle qui demeuraient en dessous et au-dessus d'une vaste matrice où s'enchevêtreraient des logements et des espaces publics. Un tel espace « piranésien » était alors propice à des solutions ludiques pour générer perpétuellement de nouvelles situations, c'est-à-dire une multitude d'ambiances possibles dont la conscience pouvait tirer parti afin de générer une ambiance durable. En effet, l'infinité de dérives possibles permettait une grande quantité de micro-ambiances transitoires et de jeux d'événements construits un peu partout et simultanément par des groupes de personnes (Constant et Debord, 1998).

On voit ainsi que le projet d'urbanisme unitaire des situationnistes est bien différent de la solution ludique de Choay. En effet, la ville esquissée par Constant reste une utopie, c'est-à-dire une représentation idéalisée de l'être-chose de l'architecture, proposée dans un cadre critique contre la dissolution du sens de la vie par la société du spectacle. Chez Choay, rapprocher le système construit des objets quotidiens pour qu'il soit recolonisé sur un mode

ludique ne se pose pas dans ce cadre, mais concerne un nécessaire retour des urbanistes et des architectes à l'expérience vécue comme niveau de l'activité humaine où sont produites des formes symboliques liées aux mythes et aux fonctions rituelles d'une société. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur la notion de psychogéographie, lorsque nous présenterons le projet *Hypothèses d'amarrages*. En effet, la dérive situationniste était également un moyen de s'approprier la ville fonctionnelle. De plus, la stratégie de Koolhaas, qui a tout à voir avec cette volonté de dévoiler des relations invisibles entre les choses, que nous développons ici et dans la section suivante, nous invitera à penser que la ville contemporaine a elle aussi les caractéristiques d'un espace piranésien, d'une structure spatiale enchevêtrée où s'agglutinent les corps, dans lequel une multiplicité d'expériences vécues est également possible.

Koolhaas ne rejette pas complètement l'architecture fonctionnelle, bien qu'elle mine la forme urbaine par le constant effort de modernisation qui sous-tend ses principes. En effet, il considère que ses moyens peuvent être détournés pour générer un urbanisme plus souple et imprévisible dans son encadrement de la vie urbaine. Les différents programmes architecturaux qui animent la *Bigness*, les centres d'achat, les tours à condominium, les édifices à bureaux et les programmes plus généraux qui les articulent entre eux structurent une bonne partie des activités humaines. Comme sur un circuit imprimé, ils ordonnent et régulent le flux; ils favorisent l'interaction entre certaines entités plutôt que d'autres et dirigent le courant vers les chemins optimaux selon l'instant *t*. Du point de vue d'une architecture se présentant comme vecteur de modernisation, cette dynamique de fluctuation comprend une réorganisation et une consolidation perpétuelle des programmes architecturaux, qui vont inévitablement tomber en désuétude. Voilà pourquoi Koolhaas (2011, p. 32) suggère que l'architecture s'est autonomisée : le fonctionnalisme et l'ordre de grandeur qui en résultent l'empêchent d'être contrôlée par une visée éthique tablant sur une entité significative sur le plan des contextes de vie humaine, comme le faisait jadis l'urbanisme classique. Au contraire, ces derniers ne sont que le résultat de *processus*, avec l'absence de sens qui va avec; ce sont des points, tantôt mobiles, parfois agglutinés, pour lesquels la *Bigness* développe des connexions mécaniques à la manière de l'ascenseur qui relie les différentes strates intérieures d'un bâtiment (Koolhaas, 2011, p. 32).

Des programmes pensés selon les besoins du moment ne sont pas opératoires à long terme : n'étant pas consolidés par un corps de significations qui en garantirait la pérennité, les concepts de la *Bigness* doivent être constamment reconstruits empiriquement ou par inférence par les équipes d'architectes selon les besoins de clients. Des phénomènes comme le tourisme et la consommation contribuent en effet à « artificialiser » ce qu'il reste d'une forme urbaine de la ville et justifient ce constant renouvellement des infrastructures. Et les programmes de la *Bigness* sont là pour organiser la fluctuation des villes. Les quelques commerces d'un quartier ne suffisent plus suite à la construction de tours à condos? La *Bigness* saura élaborer un projet tenant compte de la concentration supérieure de résidents en construisant un complexe intérieur centralisant les services requis par la population. Suite à une étude comparative entre diverses villes postindustrielles d'Amérique du Nord (qui finalement sont toutes à peu près la même *Bigness*), les dirigeants d'une ville considèrent que ses institutions culturelles sont trop dispersées et ne proposent pas une représentation stable de la culture urbaine? Des promoteurs sauront alors adapter la fameuse recette des *districts* afin de conférer une apparente unité aux événements culturels en articulant de nouveaux édifices, des places publiques, des espaces commerciaux et une poignée d'espace vert. De là, une masse de visiteurs s'entassent devant des scènes extérieures lors de festivals, remplissent des tours à bureaux, des salles de concert et des centres commerciaux, puis engorgent les voies de circulation. C'est en partie dans ces événements multiples et foisonnants que Koolhaas trouvera une solution.

Avant d'en discuter, Koolhaas précise certains points importants qui lui permettront d'attaquer de front la *Bigness* – c'est-à-dire avec ses propres moyens. La *Bigness* génère en effet une quantité considérable de déchets : démolition de bâtiment préalablement au démarrage d'un projet, excavation pour adapter les systèmes d'aqueduc et d'électricité, puis mise en chantier de voies de circulation dès lors trop étroites. Ainsi, bien qu'elle soit rigoureusement planifiée, elle est également chaotique : certains circuits sont parfois délaissés au point de prendre la poussière et d'autres calcinent à force de supporter un trop grand flot énergétique. La *Bigness* est trop vaste et diffuse pour que ses programmes soient signifiant, sa cohésion, trop artificielle, et sa totalité, trop complexe, pour demeurer en place. À l'immensité de sa masse et au caractère technique des connexions qui l'articulent s'ajoute alors un troisième corollaire. Selon Koolhaas (2011, p. 33), contrairement à la sincérité et à

l'exigence de transparence qui animent l'architecture humaniste, l'extérieur, la façade des bâtiments et les contours des infrastructures de la *Bigness* sont opaques. Cela signifie qu'il y aura toujours une incommensurabilité entre la forme et le contenu, entre ce qui est représenté et les pratiques culturelles qui se déploient au sein de la *Bigness*.

Puisque sa façade est purement artificielle, elle n'est plus soumise à l'exigence de révéler les identités grâce à l'architecture. Au contraire, elle soutient la forme par une gestion systémique selon les besoins de l'économie, du tourisme et de la consommation. Ce démantèlement de la forme, qui devient un simple paraître constamment remodelé, triturée pour donner une impression de stabilité et de cohérence, génère un paradoxe. De l'extérieur, la *Bigness* est solide et remplie de certitudes. Elle semble en parfaite cohésion. Par opposition, de l'intérieur, elle est fluctuante et indéterminée. Comme les besoins des programmes de la *Bigness* changent constamment, son intérieur vit dans un régime instable puisqu'il est sans cesse bousculé par la constante modification des relations sémantiques : dézonage, zonage, démolition, réfection, dépérissement, revitalisation. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, certains Montréalais participèrent à la production de chars d'assaut dans les usines Angus, alors qu'aujourd'hui ils achètent des fruits et légumes dans un Loblaws qui a gardé la façade des anciennes usines. De manière similaire, si des Montréalais du XIX^e siècle priaient dans l'église Saint-Jacques (quand elle n'avait pas été incendiée), ils la traversèrent lors de l'Exposition universelle de 1967 pour accéder au nouveau métro, tandis que dans les années 1970, elle décore l'Université du Québec à Montréal fraîchement construite. Puis, depuis deux années consécutives, son clocher se métamorphose en « laboratoire lumineux dans le cadre de Luminothérapie² », alors que des artistes y projettent des œuvres vidéos.

Un tel renouvellement incessant des intentions prêtées aux infrastructures de la *Bigness* est évidemment en porte-à-faux par rapport à une vision traditionnelle de la vie humaine. Ces intentions orientent le flux de la vie de façon répétitive et atone, favorisant tantôt l'agglutinement, tantôt la circulation. Les forces et l'entropie résultante ne produisant pas la forme de la *Bigness*, elles sommeillent en son intérieur. Du point de vue de la *Bigness*, leur présence mystérieuse provient d'une impossibilité à concevoir les fondements de l'activité

² Quartier des spectacles. *Projections monumentales sur le plus haut clocher de Montréal*. En ligne. <<http://www.quartierdesspectacles.com/2010/12/projections-monumentales-sur-le-plus-haut-clocher-de-montreal/>>. Consulté le 29 juin 2011.

humaine; elles s'apparentent à des vecteurs aux fonctions inconnues, à des concepts formellement reliés dont on exprimait seulement la syntaxe, mais qui seraient profondément vides du point de vue de la *Bigness*. Puisqu'il n'y a plus d'identité à décliner dans les formes de l'architecture et qu'il ne reste que de la gestion à grande échelle, la *Bigness* pointe vers un néant, une dissolution du réel en une mer d'événements épars reliés entre eux par des connexions mécaniques.

Pourtant, Koolhaas met en garde quiconque ne verrait dans la *Bigness* qu'une fin de l'historicité de l'architecture. En effet, cette mort est aussi une ouverture vers un tout autre champ des possibles, un régime de potentialités entr'ouvert dans cette mer d'événements. Koolhaas suggère que la *Bigness* est le seul critère instaurant « le régime de complexité qui sollicite la pleine compréhension de l'architecture et des domaines qui lui sont liés » (Koolhaas, 2011, p. 31. RK souligne). Les systèmes complexes de circulation et de fonctionnalisation des espaces sur le mode de l'économie, du travail et des loisirs recèlent une « énergie irréfléchie », un ensemble de forces laissées en état où de nouvelles stratégies spatiales sont possibles. C'est d'ailleurs selon ces circonstances qu'il faut comprendre l'expression « *merde au contexte* » : la « *remise à sa place* » (Koolhaas, 2011, p. 36. RK souligne) des activités humaines préalablement désordonnées par le flux du paradigme fonctionnel et la constante obsolescence de ses programmes architecturaux ne garantit nullement un meilleur fonctionnement. Au contraire, l'obsession de l'architecture pour la bonne forme urbaine telle que la comprend Choay l'a peut-être empêchée de voir la multiplicité des affects inhérents à toute société. Koolhaas critique également le situationnisme qui, grâce aux facultés de l'*homo ludens*, prétend pouvoir dissoudre la *Bigness* par « la confrontation approfondie avec la simulation, la virtualité, la non-existence » (Koolhaas, 2011, p. 36). Bien que la légèreté de ses principes ne soit pas étrangère aux possibilités d'hybridation, de frictions et de chevauchements de la *Bigness*, cette avant-garde est animée par un projet utopique de recréation des milieux de vie et revendique par là un pouvoir autoritaire de changement social qui cadre mal avec l'essentielle sensibilité au particulier animant le travail de Koolhaas. Pour l'architecte hollandais, ces logiques ne sont que des tentatives désespérées de restauration de l'expérience quotidienne signifiante sous un mode ritualisé que le phénomène de l'industrialisation et l'urbanisme scientifique auraient ruinée.

S'il y a une critique chez Koolhaas, elle est donc beaucoup plus subtile. Car d'abord et avant tout, quel est le contexte auquel les spécialistes de l'espace sont confrontés lorsqu'ils amorcent un projet? Et le contexte du point de vue de l'architecte n'est-il qu'un pseudo contexte, construit à partir d'un certain bagage conceptuel et d'expériences de travail passées, ou bien est-il le contexte effectivement vécu, avec sa complexité et ses enchevêtrements, ses singularités et ses événements les plus intimes? Chez Koolhaas, l'expérience quotidienne n'est pas le support factice d'une totalité ontologique, de l'être de la chose architecturale que l'architecte pérenniserait afin de prévenir l'incessante désuétude des objets quotidiens. Elle n'est pas non plus un moyen de restaurer une totalité perdue sous une forme événementielle par une expérience immédiate ritualisée et ludique. Au contraire, elle doit prendre l'espace fluctuant et désassemblé que lègue la *Bigness* à l'aube du XX^e siècle comme un horizon littéral à explorer. Tel qu'il le conçoit, le travail de l'architecte n'est donc pas de générer des propositions qui parfont et réorientent le vécu pour mettre en valeur un pseudo contexte ou lui indiquer une voie meilleure, par exemple, mais de faire de l'architecture *sans* architecture. Selon lui, les mécompréhensions croissantes du tissu urbain proviennent de « l'incapacité des concepteurs à reconnaître que nous sommes confrontés aujourd'hui à beaucoup d'échelles simultanées et qu'il faut les prendre en compte simultanément » (Chaslin et Koolhaas, 2001, p. 78). Autrement dit, il adopte une posture modeste ne visant pas à modifier l'état de choses, pour laisser les potentialités entr'ouvertes. Sans cacher ou défaire les contradictions architecturales d'un espace urbain, il lui donne un certain statut. La matière urbaine a des patrons difficiles à saisir et Koolhaas croit qu'il n'existe pas de compréhension univoque de ses découpages. « *Merde* au contexte » ne veut donc pas dire de s'abstraire du contexte, mais de le prendre avec parcimonie : au lieu de tabler sur *le* contexte, comme si la nouveauté devait systématiquement s'asseoir sur le passé, c'est d'observer sa polysémie et son équivocité, de se laisser imprégner par sa présence, puis éventuellement de l'expérimenter d'un geste subtil. Cette attitude prendra d'ailleurs plus tard, avec ses recherches sur le *Junkspace*, la forme d'un laboratoire d'exploration des nouvelles formes d'urbanité en Asie, là où les villes ne sont pas fondées sur le paradigme de la ville européenne. En bref, Koolhaas tente de souligner ce que ne voient pas les pouvoirs municipaux et les spécialistes de l'espace, ceux qui travaillent pour la *Bigness*, dans leur hâte à formuler les solutions, parce que cela ne s'accorde pas avec les postulats du moment.

La *Bigness* est le dernier bastion de l'architecture – une contraction, une hyper-architecture. Les containers de la *Bigness* seront des repères dans un paysage post-architectural – un monde griffé d'architecture [...] : inflexible, immuable, définitif, présent pour toujours, engendré par des efforts surhumains. La *Bigness* laisse le champ libre à la post-architecture (Koolhaas, 2011, p. 42).

1.2 Le projet *Hypothèses d'amarrages*

Les *Hypothèses d'amarrages* sont une « manœuvre » réalisée entre 2001 et 2009 par le collectif SYN-. Si nous aurons l'occasion de revenir à la section suivante sur la notion de manœuvre et son positionnement dans le champ de l'art, il convient d'abord de proposer une description du projet. Concrètement, les *Hypothèses d'amarrages* constituent un ensemble de tables à pique-nique déposées à travers la ville de Montréal sur une vingtaine de sites préalablement sélectionnés pour leurs qualités paysagères : le niveau de socialisation et les formes de socialité, la texture des sites et l'ambiance créée par les quartiers environnants, la présence de certains bâtiments puis leurs connexions établissent l'irréductible spécificité de chacun des sites choisis. Comme il fonctionne à la manière d'un laboratoire, le projet ne s'arrête pas une fois les tables à pique-nique installées, mais se poursuit dans un travail d'exploration et de documentation des transformations du mobilier par les citoyens selon les différents contextes où il se trouve. La table vise principalement à conforter certaines activités déjà présentes ou bien, dans d'autres contextes, à favoriser un agglutinement temporaire, autrement difficile. Cela dépend de chacun des sites et des potentialités de socialité qu'y ont entr'aperçues les membres du collectif.

Nous examinerons comment la notion de laboratoire d'exploration urbaine s'articule avec le primat donné à l'expérience des lieux par les citoyens. Nous aurons également l'occasion de nous interroger sur la dimension architecturale du projet *Hypothèses d'amarrages*. En effet, une de ses caractéristiques est certainement la légèreté (la souplesse) de ses moyens comparativement à la lourdeur et la rigidité de ce qui est habituellement mis de l'avant en matière d'architecture et de revitalisation urbaine. Par ailleurs, cette légèreté et cette lourdeur ne sont pas exclusives et peuvent être compatibles. En définitive, nous approfondirons certains concepts mobilisés par le projet *Hypothèses d'amarrages* en nous appuyant sur les textes de Luc Lévesque et les informations contenues sur le site web de SYN- et de la galerie Skol où le projet avait été présenté lors de son initiation. La présente

section verra plus précisément à cerner la fonction conférée au mobilier par les artistes ainsi que la façon dont ils appréhendent les espaces urbains. Finalement, cette discussion sera l'occasion d'initier des rapprochements avec la théorie de l'architecture de Rem Koolhaas et la psychogéographie situationniste. Certains concepts de Koolhaas qui n'ont pas été abordés dans la section précédente seront l'objet d'une attention particulière.

Deux ans après le démarrage du projet, Luc Lévesque (2003) avait rassemblé suffisamment d'informations pour les publier dans *Inter*, une revue d'art actuel. Sans présenter à ce stade et de façon exhaustive l'ensemble des sites où ont été déposées des tables à pique-nique, examinons dès à présent un premier exemple permettant d'illustrer la méthodologie adoptée par le collectif SYN-, soit le site Maisonneuve-Rosemont. De là, nous comprendrons mieux d'où vient cet intérêt pour les espaces oubliés, les formes que peuvent prendre ces espaces et le rôle qu'y joue la table à pique-nique. Devant l'Hôpital Maisonneuve-Rosemont, de l'autre côté du boulevard De L'Assomption, quelques maisons individuelles forment un rond-point résidentiel typique. Un petit îlot de pelouse sépare un espace où fluctuent la circulation automobile et les activités de l'hôpital, d'un autre qui se veut plus tranquille. Dans son exploration des sites choisis, le collectif note ce genre de choses. Ses membres vont donc observer les sites en accordant une importance particulière aux différentes modalités selon lesquelles les programmes architecturaux sont intriqués. Dans le sillon de Koolhaas, plutôt que de chercher à défaire les aspects paradoxaux des sites, le choix des emplacements commence toujours par l'évaluation des potentialités, sans *a priori*. De quelles formes sont-elles et selon quelles conditions pourraient-elles s'actualiser? Que suggère par exemple le déséquilibre entre la grande circulation d'un boulevard et l'achalandage d'un hôpital vis-à-vis d'une poignée de résidences? Y a-t-il là quelque chose auquel on pourrait donner un statut visible publiquement? Un rond-point n'est effectivement pas un lieu sur lequel les spécialistes de l'espace se penchent d'ordinaire. Au contraire, on tend à le considérer de manière purement fonctionnelle : ce n'est pour eux qu'un concept-objet mineur facilitant l'articulation fluide entre deux lieux comprenant des programmes différents. Il constitue visuellement une sorte de passage, de pause entre deux espaces-temps où fluctuent des forces antagonistes. Le rond-point a également une fonction de sécurité : la trop grande proximité du boulevard et des résidences représenterait un danger, lorsque des enfants veulent s'amuser devant leur maison, jouer au hockey par exemple, ou encore

lorsqu'en voiture, un citadin s'engage sur le boulevard depuis son stationnement.

Commentant le rond-point du site Maisonneuve-Rosemont, Lévesque (2003, p. 56) note que

[s]i ce terrain est public, il « appartient » implicitement et visuellement aux quelques résidents qui habitent son pourtour. On imagine mal en effet, de par la configuration panoptique du lieu, comment des non-résidents pourraient être attirés à occuper la table ; celle-ci constitue plutôt ici un prétexte à une socialisation de voisinage, une invitation à sortir du cocon des enclos privés pour rencontrer les voisins en terrain neutre.

Ce passage montre que SYN- aborde le concept-objet de rond-point comme quelque chose de majeur. Plutôt qu'une simple surface séparant visuellement deux lieux et ordonnant des déplacements sécuritaires, sur laquelle la pelouse ne serait qu'un choix purement décoratif, le rond-point est appréhendé comme un concept éminemment important et significatif du point de vue des résidents qui le côtoient d'ordinaire. En ce qu'elle est un élément de mobilier bien connu, aux aspects généralement bien compris et intégrés dans la vie quotidienne, la table à pique-nique favorise la fréquentation du rond-point ou son intensification. Cela dit, comment peut-on savoir s'il y a eu l'expression d'une socialité sur le rond-point? Si une telle question n'est pas rare chez bon nombre de spécialistes de l'espace, elle n'est pas nécessairement la bonne façon d'aborder les occasions d'expérience possiblement initiées par les *Hypothèses d'amarrages* et ce n'est pas l'objectif de SYN- d'en arriver à une certitude. À ce propos, lorsqu'il poursuit son commentaire sur le site Maisonneuve-Rosemont, Lévesque se pose une question similaire et amorce un élément de réponse.

Sont-ils sortis ? *Cela reste un mystère*. Le contexte ne se prête pas aux habituelles traces (graffitis, déchets) d'occupation. Seuls quelques subtils déplacements de la table semblent témoigner d'un usage à moins qu'il ne soit uniquement dû aux employés municipaux bougeant la table pour tondre le gazon. L'étonnante propreté de la table, restée immaculée après plus de deux ans, serait-elle un signe d'entretien par le voisinage? Vite, la table constitue l'incontournable manifestation d'une potentialité pouvant être actualisée, virtualité concrète offerte à l'activation imaginaire ou réelle (Lévesque, 2003, p. 56. Je souligne).

La mobilisation d'un critère de certitude, pour aborder la question de la persistance d'une forme de socialité sur le rond-point, apparaît ici comme un non-sens. Par rapport au site comme tel, il est pratiquement impossible de confirmer l'hypothèse que quelque chose a eu lieu. Son contexte (achalandage automobile et visibilité totale du rond-point de n'importe quel point situé dans son horizon) empêche qu'il y ait des traces d'usage de la table à pique-nique (graffitis, marques, etc.) et ses subtils déplacements ne sont pas suffisants pour inférer qu'elle a bel et bien été l'objet d'appropriations. En effet, et nous l'observerons en discutant

d'autres sites, le contexte est parfois propice à des usages plus visibles. Mais, encore là, SYN- ne peut jamais être sûr qu'un usage particulier était délibéré, qu'il provenait d'une intention. Il s'agit toujours d'une interprétation à partir de manifestations externes de l'expérience des usagers. Si le relevé de SYN- s'avère suffisamment exhaustif, il est *possible* d'inférer qu'il y avait une expérience vécue derrière les traces, qu'elles n'étaient pas une simple action mécanique.

Avec les *Hypothèses d'amarrages*, les passants n'ont aucune idée que la table à pique-nique vert pistache aperçue là-bas, tout près de blocs de béton est une « œuvre d'art ». Il est possible qu'un citoyen âgé du rond-point résidentiel en face de l'hôpital Maisonneuve-Rosemont soit mécontent parce qu'une table à pique-nique placée tout juste devant sa rue attire quelques jeunes tard le soir. Lorsque la table à pique-nique du site Rosemont-Van Horne, située sur une étendue asphaltée tout près d'une piste cyclable, accommode par hasard un groupe de cyclistes en sueur, ces derniers se réjouissent probablement de trouver une halte sur leur chemin, mais ne vont pas systématiquement s'interroger sur ce que l'artiste a bien voulu dire. Reste qu'il se pourrait fort bien que l'un des cyclistes, professeur en histoire de l'art, s'interroge soudainement sur la possibilité d'une intention artistique derrière la présence fortuite d'une table à pique-nique en ce lieu. Il amorcera peut-être une réflexion sur les propriétés formelles de l'objet ou sur sa dimension « installative ». Un numéro de téléphone relié à une boîte vocale a été apposé par les artistes sur chacune des *hypothèses d'amarrages*. De quelles natures seront les commentaires enregistrés? Pourra-t-on y entendre des propos érudits? Les cyclistes salueront-ils l'initiative sur le plan de l'amélioration du réseau de pistes cyclables de la ville? Le citoyen mécontent formulera-t-il des plaintes? Bien qu'elle puisse jouer une fonction d'action culturelle, la boîte vocale ne peut jamais être perçue de manière univoque en tant que volonté de provoquer un commentaire sur l'œuvre. Elle suscite plutôt la curiosité, l'amusement, voire une enquête sur les raisons expliquant la présence d'une table à pique-nique dans un endroit aussi inusité.

Cette discussion autour de l'intention, de l'expérience privée et de la capacité à reconnaître le sens de l'expérience d'autrui n'est pas ici un hasard. Elle sera d'ailleurs reprise dans les chapitres suivants compte tenu des questions importantes qu'elle soulève, selon nous, si l'on veut saisir ce que rendent possibles les *Hypothèses d'amarrages*. Dans le présent

cas, la discussion fait ressortir un aspect important du projet *Hypothèses d'amarrages*, à savoir qu'une fois les tables à pique-nique installées, les membres du collectif SYN- s'effacent et laissent le soin aux citoyens d'introduire des significations dans les sites à travers l'usage du mobilier. Ainsi, une fois les tables amarrées, le projet comporte une part d'indéterminé. Lorsqu'il en présentait l'avancement dans son article de la revue *Inter*, Luc Lévesque s'exprimait en ces termes sur son objectif principal.

Il s'agit là d'exploiter les potentiels d'espaces oubliés, banalisés ou sous-utilisés pour offrir aux citoyens de nouvelles prises sur leur environnement. L'action d'*Hypothèses d'amarrages* s'inscrivait dans un rapport très pragmatique à la vie urbaine et à ses possibles ; une démarche proche des travaux publics, explorant selon un régime temporel indéterminé des territoires urbains pour la plupart inaccessibles à l'action institutionnelle pour toutes sortes de raisons légales et économiques (Lévesque, 2003, p. 56).

Le rapprochement de la démarche de SYN- à celle des travaux publics par opposition à l'action institutionnelle ne surgit pas par hasard. Un tel rapprochement s'explique par rapport à deux modèles publiquement reconnus d'intervention dans l'espace urbain : les projets d'architecture et l'art public. Comparativement aux équipes d'architectes qui élaborent des projets de construction d'envergure à l'aide d'équipements de pointes et aux propositions d'art public qui nécessitent des approbations et bien souvent un accord avec la représentation que les institutions entendent donner de l'espace d'accueil, les membres de SYN- font bien pâle figure lorsqu'ils installent librement les tables, vêtus de combinaisons de travail marrons à bord d'un camion de location de 16 pieds carrés. Mais justement, cette économie de moyens est liée à la posture ludique de Luc Lévesque, Jean-François Prost et Jean-Maxime Dufesne. À la manière de Koolhaas, on pourrait dire que le collectif se donne un programme faible. Il n'impose pas de schémas d'action par ses manœuvres, mais s'amuse avec la matière urbaine à l'aide d'un élément de mobilier et observe ensuite si ce dernier favorise l'actualisation des potentialités qui sommeillent dans les sites choisis. Et l'économie de moyens rend également possible un tel programme : à l'instar d'architectes se présentant comme professionnels et de propositions d'art public dont l'approbation dépend non seulement de la pertinence du projet selon les instances de la ville, mais aussi du niveau de reconnaissance des artistes impliqués, le fait de jouer aux employés des travaux publics simplifie le processus d'amarrages.

Se présenter comme une équipe professionnelle ou comme artiste reconnu devant des instances de décision suppose que le travail doit être mené selon un ensemble de normes

éthiques et légales, notamment celles de l'Ordre des architectes du Québec et de la Ville de Montréal. Si tel avait été le cas, le collectif SYN- aurait peut-être eu à présenter un projet au conseil des arrondissements concernés ou encore à demander des autorisations, ce qui suppose des frais et requiert du temps. Il aurait également eu à respecter une panoplie de normes d'urbanisme et de questions de sécurité. Les membres du collectif auraient-ils réussi à concilier leurs activités professionnelles principales avec le projet? Comment auraient-ils alors subvenu à leurs besoins et aux frais croissants du projet? Auraient-ils exigé le paiement d'honoraires? Et si le projet avait été une proposition d'art public, comment auraient-ils convaincu les membres d'un comité d'art public de sa pertinence? Après tout, on retrouve déjà des tables à pique-nique dans les parcs et n'importe qui peut très bien en installer une sur sa propriété. Comment SYN- aurait-il alors démontré la valeur de la table à pique-nique comme œuvre d'art public?

Toutes ces questions hypothétiques montrent à quel point la reformulation du projet initial en action institutionnelle aurait pu devenir un gigantesque marasme, voire ne jamais se concrétiser. Car le collectif se donne des objectifs simples et modestes (déposer un mobilier dans des endroits préalablement sélectionnés) plutôt qu'une raison sociale, ce qu'une action institutionnelle sous-entend étant donné la nécessaire légitimation d'un projet auprès de la ville, l'action d'*Hypothèses d'amarrages* est en mesure de manœuvrer au plus près de la matière urbaine. Telle une petite entreprise d'entretien paysager, les membres du collectif SYN- s'immiscent momentanément dans la vie de tous les jours pour proposer quelques améliorations locatives, de subtiles modifications intempestives des lieux que plusieurs ne remarqueront peut-être pas, mais que d'autres salueront en utilisant le mobilier.

Brièvement, les *Hypothèses d'amarrages* ne correspondent pas à de l'art public dans son assertion classique. Le projet intervient dans des espaces souvent en marge de la « place publique » en s'appuyant sur les réseaux de diffusion de centres d'artistes autogérés (comme nous le verrons dans la section 1.3). Les *Hypothèses d'amarrages* s'inscrivent dans une tendance récente (1990-2000) de foisonnement des pratiques contextuelles multidisciplinaires dont la dynamique n'est pas simple, en ce qu'elle fait éclater les limites de l'art public classique tout en s'intégrant aux réseaux professionnels. Ainsi, à l'heure actuelle, « l'art public » est une catégorie qui rassemble une diversité de pratiques et de réseaux de diffusion

qui complexifie la dichotomie entre des interventions artistiques assumant une critique de l'espace urbain et des « œuvres » sculpturales ou architecturales répondant à des commandes du Bureau d'art public. À ce sujet, Louis Jacob (2011, p. 3) identifie les tendances principales de l'art public.

À mon sens, comprendre l'art public demande de tenir compte de trois tendances générales, trois lignes évolutives caractéristiques de la situation actuelle :

Premièrement, le foisonnement des pratiques artistiques dites participatives et la diversification des pratiques d'art public ; Deuxièmement, l'émergence de nouvelles politiques d'action et de médiation culturelle, liées, depuis peu, à des initiatives concertées de développement local et de participation citoyenne ; Troisièmement, le nouveau rôle que sont appelés à jouer les artistes, les architectes et les designers, notamment dans le renouveau urbain, l'amélioration générale du cadre de vie et le rayonnement international des villes.

Il convient maintenant d'examiner plus en détail la matière urbaine telle que l'appréhende le laboratoire d'exploration urbaine de SYN- et la cartographie de ses modulations inférée par le projet *Hypothèses d'amarrages*. Il est alors nécessaire de revenir à Koolhaas pour mieux comprendre le discours du collectif SYN-. En effet, dans la section précédente, nous avons surtout insisté sur l'approche du collectif SYN- et très peu sur la partie de ses écrits qui apportent des réponses. C'est maintenant l'occasion de s'y attarder, puisque le nouveau champ de l'urbanisme qu'ouvre Koolhaas, c'est-à-dire d'insuffler des potentialités dans l'espace fonctionnalisé de la ville en misant sur l'indéterminé, est lié de près à l'intervention subtile et détendue de SYN-.

If there is to be a “new urbanism” it will not be based on the twin fantasies of order and omnipotence; it will be the staging of uncertainty; it will no longer be concerned with the arrangement of more or less permanent objects but with the irrigation of territories with potential; it will no longer aim for stable configurations but for the creation of enabling fields that accommodate processes that refuse to be crystallized into definitive form; it will no longer be about meticulous definition, the imposition of limits, but about expanding notions, denying boundaries, not about separating and identifying entities, but about discovering unnameable hybrids; it will no longer be obsessed with the city but with the manipulation of infrastructure for endless intensifications and diversifications, shortcuts and redistributions – the reinvention of psychological space. Since the urban is now pervasive, urbanism will never again be about the new, only about the “more” and the “modified”. It will not be about the civilized, but about underdevelopment (Koolhaas, 1994, p. 969).

Pour mieux saisir de quoi il s'agit, nous devons reprendre la discussion là où nous l'avions laissée dans la section précédente et l'enrichir en tenant compte du contexte montréalais. Comme on l'a vu, l'incessant renouvellement des structures de la ville sous l'égide de la consommation, du tourisme et de l'économie diminue la portée significative du noyau identitaire, dès lors enseveli sous l'accumulation de programmes architecturaux ou

encore dissout par la fluctuation des programmes architecturaux. Suivant Koolhaas (1994, p. 967), cette logique avait pour conséquence l'affaiblissement de l'urbanisme, c'est-à-dire de la prise en compte de l'urbanité, de la genèse de sens dans la vie urbaine, ne laissant que toujours plus d'architecture. Cette dernière ne devient finalement qu'un outil, une technique utilisée par les divers comités et bureaux de la *Bigness* afin de modeler une représentation de la ville en accord avec les besoins du moment. Que ce soit des bâtiments vieillissants, des espaces qu'elle juge superflus ou encore des modes de vie avilissant l'image qu'elle entend donner de la ville, non seulement tout ce qui ne lui profite pas est écarté en marge de ses développements, mais elle consume également les potentialités d'un urbanisme en difficulté.

Dans le contexte montréalais, le cas du Quartier des Spectacles nous semble emblématique de cette logique. Il illustre bien la tension entre la planification technocratique de la ville et la mise en image des identités qui l'habitent, d'une part, puis la réappropriation de cette image dans l'expérience subjective, d'autre part. Faire de Montréal un pôle culturel en Amérique du Nord nécessite plusieurs transformations des infrastructures et des édifices déjà présents sur le site de construction du projet afin d'offrir une image homogène pour le touriste-consommateur. Les instances décisionnelles de la ville et les promoteurs du projet doivent alors exproprier certains commerces et démolir plusieurs immeubles pour ensuite les réaménager, en reconstruire de nouveaux et restructurer les voies de circulation. Dans ce chantier, ce ne sont pas seulement des commerces, des bars et des clubs qui disparaissent du centre-ville de Montréal au profit d'édifices plus modernes, de trottoirs élargis et de surfaces gazonnées afin de rendre le quartier plus attirant pour les visiteurs, c'est également une certaine projection de la vie urbaine de ce quartier, un ensemble de phénomènes (pratiques, représentations et discours), qui confère au paysage une coloration bien spécifique. En effet, certaines populations marginalisées, notamment dans le secteur du parc Émilie-Gamelin, l'une des « places publiques » du Quartier, représentent une menace du point de vue d'un tel projet, qui tend à percevoir leur mode de vie comme des variations entropiques indomptables pouvant mener au chaos (Bélanger, 2005 ; Parazelli, 2010 ; Straw, 2010). Mais la *Bigness* a ses stratégies : une fois la construction du Quartier terminée, elle sait tirer parti des potentialités de la marginalité et des identités émergentes pour conférer un lustre, un cachet insolite à un site autrement en proie à la corrosion. Autrement dit, pour Koolhaas (2011, p. 56), elle sait apprêter la « tropicalité immanente » en manipulant les résidus subsistants en

marge de ses concepts. Sorte de sauvagerie urbaine immorale, la marginalité, si elle est convenablement vernie, recèle un pouvoir dont une ville ne peut se passer. Une fois apprêtée, elle devient en effet un pouvoir mystifiant qui a tout à voir avec ce quelque chose de singulier ressenti à tel moment et en un lieu précis, comme si on avait entr'aperçu le visage de Montréal.

Dans ce contexte, l'art public joue un rôle certain, quoique la fonction de mise en image cohésive de Montréal ne se restreigne pas à l'art public de type installations architecturales. Il y a également les œuvres éphémères et les festivals. Pour préserver cette image, les responsables du Bureau d'art public et ceux qui administrent les événements du Quartier des Spectacles ne peuvent simplement disposer une installation sur le pourtour de la place Émilie-Gamelin. Cette opération n'est pas suffisante; elle donne un cadre de représentation, certes, mais pour que l'image perdure, elle nécessite des dispositifs supplémentaires capables d'aménager un confort pour les visiteurs et de consolider l'image lors de leur passage. À ce titre, les responsables de la programmation et des activités culturelles du Quartier des Spectacles disposent d'un grand nombre d'activités culturelles aisément conciliables avec les principes directeurs du cadre d'intervention 2009 en art public³. Ainsi, pendant l'été, la place Émilie-Gamelin accueille le festival Divers/Cité, « une manifestation artistique populaire, moderne et avant-gardiste » qui se veut le « [r]eflet d'un cœur urbain en mouvement » (Divers/Cité, 2011). À l'hiver 2010, les responsables de la programmation ont établi des partenariats avec diverses entreprises du secteur des technologies médiatiques pour déployer diverses installations interactives sur la place Émilie-Gamelin, la Place des Festivals et le clocher de l'église Saint-Jacques. Dans le cas de la place Émilie-Gamelin, *Champ de pixels*, d'Érick Villeneuve de Novalux et de Jean Beaudoin d'Intégral, comportait des tracés lumineux grâce à de petites bornes munies de détecteurs de mouvement. Des vélos Bixi étaient mis à la disposition des visiteurs qui, en parcourant les sentiers lumineux, provoquaient des changements chromatiques du rouge au blanc.

Car il importe de le noter, toutes ces stratégies performatives sont une appropriation des imaginaires locaux. En effet, leur mobilisation ne peut être garantie que par un discours

³ Au nombre de trois, ces principes directeurs sont de bâtir sur l'expérience et les acquis, d'intégrer l'art public aux stratégies et projets de la ville, puis de favoriser la participation des entreprises (Montréal, 2009, p. 13).

institutionnel et des intentions, mais doit passer par des dispositifs de mise en scène de l'image. Si l'œuvre *Gratte-ciel* (Melvin Charney, 1992) semble évoquer l'hétérogénéité des parties, la multiplicité des pratiques urbaines du centre-ville et leur constante régénération, celles-ci doivent *littéralement* être représentées sur le site de la place Émilie-Gamelin : cela assure la persistance des identités à l'intérieur du cadre conventionnel institué. De telles dynamiques d'appropriation des imaginaires ne sont pas rares et mobilisent dans les sciences humaines plusieurs questions théoriques et empiriques. Étant donné la grande quantité et la diversité des voies conceptuelles empruntées, nous ne ferons pas ici une revue des travaux récents sur le sujet. Cela dit, à titre d'exemple, la sociologue Anouk Bélanger (2005) s'est penchée sur les processus de revitalisation des espaces urbains dans l'histoire de la rue Saint-Laurent en avançant qu'ils s'inscrivent dans une dialectique entre les dimensions vernaculaire et spectaculaire de l'imaginaire urbain, respectivement les représentations, pratiques et récits terre-à-terre et coutumiers, forgeant le caractère mythique de la ville et la représentation que les différents acteurs de la ville veulent lui donner. Dans le contexte du Quartier des Spectacles, où des représentations et des pratiques sont transformées en marchandises, ne conservant de l'histoire et des récits vernaculaires du centre-ville qu'un brin d'exotisme standardisé, Bélanger veut montrer comment la dimension vernaculaire des villes est sans cesse rejouée par les habitants des lieux (Bélanger, 2005, p. 28-29). Si ce que l'on attribue au vernaculaire correspond à l'ensemble des pratiques, des représentations et des discours émergeant dans l'expérience quotidienne, celle-ci est alors le niveau où la forme spectaculaire de la ville peut être l'objet de réappropriation, de détournement ou encore de transfiguration qui contrebalancent les écueils de la ville-spectacle et permettent aux individus d'assigner de nouvelles positions au sujet du langage qui leur préexiste et les détermine dans une certaine mesure.

Dans le cas de la place Émilie-Gamelin, la thèse de Bélanger suggère alors de considérer les deux versants de l'imaginaire urbain. D'un côté, le Quartier des Spectacles, des festivals dits « alternatifs » comme Divers/Cité et des œuvres interactives comme *Champ de pixels* participent tous d'une volonté de s'approprier les imaginaires du centre-ville et ont pour conséquence de forclure la marginalité et les modes de vie alternatifs en réifiant leur structure signifiante pour ne conserver que leur sens immédiat, ce qu'ils expriment manifestement, en l'appropriant au goût du jour. Mais, de l'autre côté, cette artificialisation des

identités ne les voue pas à une dissolution totale. En pratique, *Divers/Cité* et *Champ de pixels* ne sont pas que des événements préprogrammés, où des individus se rassembleraient pour assister passivement à un spectacle de travestis et auraient ainsi consommé un succédané d'alternatif et de marginal, puis en hiver, circuleraient en toute candeur dans un parcours lumineux en se surprenant de faire passer l'éclairage du rouge au blanc. Probablement que les *drag queens* et l'atmosphère ne seront pas aussi *camp* qu'un film de John Waters, il n'en demeure pas moins que *Divers/Cité* puisse être une occasion de côtoyer la culture gaie, voire de se sensibiliser aux fictions et aux images qui l'habitent. Les œuvres *Champ de pixels* et *Gratte-ciel*, quant à elles, n'empêchent en rien la porosité locale de la place Émilie-Gamelin et la circulation dans le parcours lumineux peut être l'occasion de percevoir la marginalité sous un autre angle que les représentations habituelles.

Il y a donc ici une subtilité qu'on doit présenter et qui a tout à voir avec la stratégie de Koolhaas. En ce qu'elle est réduite à un outil sans urbanisme, l'architecture se trouve devant un paradoxe qu'elle a elle-même occasionné : les décors qu'elle produit ne conservent qu'un simulacre des pratiques signifiantes dont l'urbanisme se portait garant (Koolhaas, 1985, p. 937). Cela donne lieu à une stratégie que nous venons tout juste d'observer dans le cas de la place Émilie-Gamelin. Voulant préserver à tout prix le décor qu'elle a savamment composé, car il lui garantit entre autres un rayonnement international et une économie culturelle lucrative, l'architecture de la ville impose à l'« aura de la monumentalité » un divorce de la « performance de l'instabilité » (Koolhaas, 1985, p. 937). En effet, si l'instabilité n'est pas maîtrisée et prend le dessus, si la *vie* comme puissance immanente, la « tropicalité » du secteur, surdétermine l'architecture, le verni mystifiant dont elle a enduit la ville risque de s'éroder en un chaos où ses concepts, si ingénieux soient-ils, ne seront d'aucune aide. Dans le cas de la place Émilie-Gamelin, il s'agissait de cette forclusion de la marginalité pour ne promouvoir que son enveloppe. Le *Champ de pixels* s'apparente en effet à un espace blanchi, comme si l'interaction n'y était qu'une performance cotonneuse et sans puissance, qui survient là et maintenant sans avoir d'horizon.

Cela dit, cette illusion ne doit pas masquer le fait qu'il y a tout de même des « occasions ». Tandis qu'il y a certains événements prévisibles, ceux par exemple qu'ont planifiés les responsables de la programmation du Quartier des Spectacles et auxquels le sujet

peut s'attendre, bref, ceux qui participent du simulacre des festivités, il y a aussi l'« autre événement », celui dont on ne peut prédire l'occurrence, puisqu'il n'a pas encore d'identité reconnaissable et déclinable. Informe et sans visage, sa fréquentation est une occasion heureuse et son oubli, un regret : dans le cas de la place Émilie-Gamelin, il peut prendre la forme d'une rencontre avec l'itinérance et la remarque d'un aspect de cette identité qui n'avait pas été entr'aperçu. Il « double » le réel et manifeste l'impensé, un devenir possible dont on ne sait pas encore ce qu'il *est*, pour reprendre l'expression de Clément Rosset (1984). Il y a bien sûr, au sujet de l'événement, une vaste littérature philosophique que nous ne présenterons pas ici, quoique cette notion soit une des questions soulevées dans le présent mémoire, selon un axe spécifique cependant. Pour l'instant, l'exemple de la place Émilie-Gamelin, puis le cas des *Hypothèses d'amarrages* permettent d'éclairer sa dimension plus pragmatique. La question de la réappropriation, du détournement et de la transfiguration de la forme spectaculaire de la ville dont discutait Anouk Bélanger dépend, d'une certaine façon, des occasions, d'un quelque chose qui a lieu d'où surgit un « néant de potentialités infinies » (Koolhaas, 1985, p. 937). Ce néant est rendu possible par le chaos inhérent à la ville contemporaine, c'est-à-dire le fait que l'espace ordonné et policé ne l'est jamais totalement, qu'il échappe toujours, d'une certaine manière, au contrôle et à la schématisation des comportements; bref, que partout, il y a des possibilités de réappropriation du pouvoir laissées entr'ouvertes par la composition de l'espace lui-même. Dans le cas de la place Émilie-Gamelin, on peut mentionner à titre d'exemple le collectif Action terroriste socialement acceptable (ATSA) qui, à chaque année depuis 1998, réitère *État d'urgence*, un « manifestal [mobilisant] [...] plusieurs centaines de personnes qui orchestrent un véritable village urbain et offrent pendant cinq jours, 24h sur 24, de multiples services aux gens vivant l'itinérance » (ATSA, 2009). Ici, l'art supporte ce qui a lieu, mais qu'on ne veut pas voir, l'itinérance et la pauvreté, en proposant des activités qui favorisent des occasions de rencontres et de discussions.

Si dans leur volonté de proposer une image alléchante de la vie culturelle montréalaise, les instances décisionnelles de la ville et du Quartier des Spectacles tendent à forclure les identités marginales, des initiatives comme *État d'urgence* favorisent la reconnaissance du « traumatisme » avec lequel elles vivent quotidiennement. Pour enrichir la notion de réappropriation de la forme spectaculaire de la ville tout en soulignant dès à présent sa nature

politique, ce dont il sera question dans les sections ultérieures, notons que Judith Butler s'est penchée sur les politiques de l'identité pour suggérer justement que cette forclusion dont nous parlions concernant les identités marginalisées doit être abordée comme le point de départ rendant possible une réappropriation, et non comme un épisode devant être critiqué de front. Suivant Butler (2008, p. 188),

[s]i le sujet du discours est produit à travers un ensemble de forclusions, alors cette limitation fondatrice et formatrice dresse la scène sur laquelle pourra se développer la puissance d'agir du sujet. Cette puissance d'agir ne devient possible qu'avec la forclusion. Il ne s'agit pas ici de la puissance d'agir d'un sujet souverain, qui exercerait le pouvoir de façon exclusivement instrumentale pour agir sur les autres, mais de celle d'un sujet postsouverain : son action discursive est ainsi délimitée à l'avance, mais ouverte à de nouvelles délimitations inattendues. La forclusion ne s'exerce en effet pas une fois pour toutes : elle doit être répétée pour que son pouvoir et son efficacité soient consolidés.

Ainsi, le discours et les choix d'activités, d'œuvres d'art public et de festivals mis de l'avant par la Ville de Montréal, s'ils tendent à fixer la performativité des identités, n'empêchent pas le sujet de dériver des significations d'autres espaces référentiels. En ce qu'il n'épuise jamais complètement le signifiant qui a rendu possible la nomination et éventuellement un ensemble de relations sémantiques, le signe reste toujours entrouvert grâce à la possibilité d'investir ce qu'il ne dit et ne montre pas. La représentation culturelle que le discours de forclusion découpe est évidemment incorporée par les acteurs sociaux sous forme d'habitus, de conduites et de schémas comportementaux valorisés, et apparaît naturelle et objective. En ce qu'elle rend possible un certain sujet, qu'elle est formatrice, dira Butler (2008, p. 205), elle doit être tenue pour majeure. Cependant, à force de répétitions des conventions et des normes culturelles dans l'agir, il arrive que le performatif joue dans un cadre non conventionnel, dans un intervalle; soudainement, cette attitude naturelle est suspendue et les représentations instituées et les habitus sont réorganisés sous un jour nouveau.

Ces éléments apportent un éclairage sur les conclusions de la réflexion de Bélanger, à savoir que le vernaculaire peut rejouer la forme spectaculaire de la ville. Ce n'est d'ailleurs pas un simple hasard si Bélanger retrace les moments importants de l'histoire de la vie nocturne de la rue Saint-Laurent. Le signe, tel que se l'approprient les pouvoirs municipaux dans une période donnée, n'apparaît pas de nulle part, mais est lié à une historicité enchevêtrée d'imaginaires et de récits qui se sédimentent dans le nom, puis les phrases et le

discours qu'ils mettent de l'avant. En retraçant les moments historiques où ces imaginaires et ces récits étaient actifs et en montrant comment ils furent forclos, on peut alors mieux saisir dans quel horizon les représentations culturelles contemporaines se situent. Ainsi, les occasions d'expérience que nous évoquions plus tôt recèlent une puissance d'agir, au sens où elles ouvrent un monde incommensurable avec les énoncés en vigueur et révèlent la force effective des performatifs décontextualisés à réinvestir la structure du signe.

Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement à la question de la puissance d'agir. Pour l'instant, il importe de présenter certaines implications théoriques de l'action *Hypothèses d'amarrages* du collectif SYN-. Ainsi, par rapport à la notion de puissance d'agir dont nous venons de traiter, on comprend mieux ce que Luc Lévesque, dans un article précédant la mise en branle du projet *Hypothèses d'amarrages*, voulait dire lorsque s'inspirant d'une hypothèse de Koolhaas, il suggérait que les stratégies jouant du vide comportent un intérêt théorique (Lévesque, 1999, p. 47). Elles réfèrent d'abord et avant tout à un projet d'aménagement que le bureau d'architectes de Koolhaas avait présenté lors de deux compétitions La Villette, en 1976 et en 1982, et aux réflexions qui l'accompagnent.

Dans le projet *New York Délire*, où il s'interrogeait sur la congestion à Manhattan, Koolhaas consacrait une attention particulière à cette « performance de l'instabilité » dont nous avons traité plus tôt. Le Downtown Athletic Club, un immeuble de 35 étages situé dans le Lower Manhattan, qui derrière la monumentalité de son enveloppe Art Déco, agençait une grande diversité de fonctions et de services fut alors pour lui d'un grand intérêt. Gigantesque complexe de divertissement sportif et de consommation de biens luxueux, le Downtown Athletic Club peut être considéré comme un prototype du mode de vie américain qui se dessine à la fin des années 1920 et qui sera de plus en plus convoité au cours du XX^e siècle : entre une baignade dans la piscine intérieure, un 18 trous (toujours à l'intérieur) et quelques set de tennis ou de squash, le citoyen peut fréquenter ses multiples restaurants, y passer quelques nuits, voire l'habiter.

Pour la compétition de 1982, les participants devaient aménager un terrain vague et Koolhaas y vit l'occasion d'étudier la culture de la congestion.

Here was the par excellence metropolitan condition of Europe: a terrain vague between the historical city – itself raped by the greedy needs of the 20th century – and the plankton of the banlieue; on it, two pieces of history marooned like spaceships. It was one of those

nothingnesses of still infinite potential that in this case could be preserved since its program could not be expressed in form, a program that insisted on its own stability (Koolhaas, 1985, p. 937).

Dans l'aménagement de ce terrain vague, Koolhaas vit donc une occasion de rejouer la configuration mouvante de la vie urbaine par la « mise en scène de l'incertitude », pour reprendre les mots du « nouvel urbanisme » qu'il annonçait dans *What ever happened to urbanism?*. En ce qu'il est vide, une sorte de déchet laissé en marge par l'architecture, le terrain vague est ce néant de l'architecture, une absence temporaire de concepts-objets dont Koolhaas suggère de tirer parti. Dans *The Elegy of the Vacant Lot* (Koolhaas, 1985, p. 937), il précise les cinq étapes de sa proposition architecturale :

1. The major programmatic components are distributed in horizontal bands across the site, creating a continuous atmosphere in its length and perpendicular, rapid change in experience.
2. Some facilities – kiosks, playgrounds, barbecue spots are distributed mathematically according to different point grids
3. The addition of a round forest as architectural elements
4. Connections
5. Superimpositions

Mis à part quelques objets de mobilier et des installations fonctionnelles, l'aménagement du terrain vague contient ici très peu de structures bâties. L'objectif est plutôt de favoriser les connexions et la superposition d'activités (par conséquent, une certaine instabilité), en intégrant une grande quantité de programmes. Pris isolément, ces derniers se rapportent à un ordre ou une série mathématique et remplissent une fonction déterminée dans un régime normalisé. Mais, prise globalement, l'expérience du terrain vague peut alors générer des situations transitoires actualisant plusieurs programmes à la fois. Suivant ces étapes, Koolhaas radicalise le programme du Downtown Athletic Club par la suppression de son aspect tridimensionnel au profit d'un « pur programme » (Koolhaas, 1985, p. 937), de la monstration de l'ordre et des relations entre les choses, délivrant ainsi l'expression de l'instabilité de « l'aspect conventionnel, voire ennuyeux » (Koolhaas, 1985, p. 937), de l'enveloppe. De manière générale, cette stratégie donne un statut à ce qui n'en a pas encore; autrement dit, elle présente le vide sous la forme floue du terrain vague que l'architecture fonctionnelle ne veut pas voir ou bien qu'elle cherche à cacher. Dans ces cinq étapes, on a également un bel exemple de ce qui correspond à de « l'architecture *sans* architecture ».

Quel effet concret cette stratégie a-t-elle sur la trame urbaine? Chez Lévesque, cette stratégie prendra alors la forme d'une hypothèse. Car il importe de le noter, elle ne confère pas pour autant une visibilité forte aux sites choisis par le collectif SYN- pour le projet *Hypothèses d'amarrages*. Ces sites demeurent marginaux au sein d'un espace public enchevêtré dans plusieurs autres programmes architecturaux. L'objectif est de donner à voir ces enchevêtrements que les instances municipales et l'architecture tentent de masquer, que ce soit par la façade des bâtiments comme le notait Koolhaas, ou bien par un esthétisme homogénéisant comme dans le cas du Quartier des spectacles. Le projet *Hypothèse d'amarrages* est donc une hypothèse au sens où, en donnant un certain statut à des espaces vagues, SYN- entend faire la « cartographie d'une modulation » plutôt qu'« un modèle à calquer » (Lévesque, 1999, p. 47). À l'instar de Koolhaas, il s'interroge cependant de façon plus marquée sur les gens qui fréquentent ces espaces et sur les expériences possibles selon des contextes spécifiés. En vérifiant dans le cas concret de Montréal comment la mise en scène de l'indéterminé par un élément de mobilier peut induire des situations, Lévesque relance l'intuition de Koolhaas en la soumettant à l'épreuve de l'expérience vécue. Le terrain vague est une figure de l'indéterminé qui peut prendre une infinité de formes concrètes : terrain vacant, friche, surface gazonnée à la limite d'un espace policé, par exemple. Dans ce contexte, le projet *Hypothèses d'amarrages* doit être compris comme l'actualisation d'un questionnement théorique sur la nature de l'identité des concepts de terrain vague et de mobilier. Il convient alors de présenter le sens que Lévesque attribue à ces concepts.

Dans le sillon des situationnistes, on l'aura deviné, SYN- adopte une conception de l'urbanisme qui s'appuie sur l'expérience des habitants comme création de significations, comme invention de modes de vie pour des espaces sous-utilisés. Néanmoins, la dérive situationniste délaisse ici le modèle utopique d'une cité relationnelle et d'une émancipation par l'expérience vécue pour conserver simplement la faculté d'édifier des micro-ambiances transitoires dans un régime micro-utopique. Chez Lévesque, cette faculté se concrétise dans la genèse de situations de micro-urbanités et se rapporte à l'idée voulant que ces moments d'expérience génèrent un regard original sur le paysage montréalais. Elle est micro-urbaine, parce que l'expérience travaille un site précis et que l'image en résultant ne correspond pas aux canons de revitalisation montréalaise. Elle tapisse la conscience à l'intérieur d'événements isolés dont la valeur de sens est à situer par rapport à la vie intime des citoyens.

D'où son caractère micro-utopique : l'expérience vécue ne produit pas une représentation idéalisée qui englobe l'horizon entier du réel, mais une sorte de trouée quelque part dans le paysage urbain par l'imagination et la rêverie. La table mise alors sur l'instabilité inhérente au décor policé de la trame urbaine et appelle sa prise en charge par le quotidien des environs. Pour Lévesque, la figure floue du terrain vague sous-entend la prise en compte de « l'accumulation des singularités » inhérentes au paysage montréalais : lorsqu'on perce l'enveloppe aseptique du Quartier des spectacles, il y a une « multiplicité événementielle » qui vibre aux rythmes de festivals, d'œuvres d'art interactives (*Champ de pixels*, par exemple) et d'occupations artistiques (*État d'urgence*, ATSA). Il y a également des identités réprimées qui subsistent malgré le façadisme de l'ensemble. Tout cela suggère d'interroger les potentialités singulières que recèle cet ensemble d'occasions et d'observer comment l'indéterminé mine l'enveloppe hygiénique du paysage montréalais, mais le dynamise du même coup.

Tout comme Koolhaas, Lévesque considère qu'une autre ville émerge du chaos croissant généré par l'architecture fonctionnelle : une ville qui substitue aux significations restreintes de l'espace blanchi par l'hygiénisme et le façadisme du fonctionnalisme abstrait la porosité inhérente à ses différents programmes et la prise en compte des cavités et des passages qui les ponctuent. Il faut dire que pour décrire ces « entre-paysages », Koolhaas écrivait, suite à *Bigness*, un article intitulé *La Ville Générique*. Si *Bigness* doit être compris comme une lecture critique de l'architecture fonctionnelle, l'économie de ses valeurs et de ses critères pour en tracer les limites et dévoiler les moments où les forces décisionnelles et déterminantes de l'architecture se dissipent, *La Ville Générique* traite de la nature des espaces résiduels, de l'unité et de l'identité qui sommeillent en eux. Il fallait donc décrire ce qu'il reste une fois l'« Identité » de la ville dissoute par la « croissance humaine exponentielle » du « Générique » (Koolhaas, 2011, p. 45), c'est-à-dire la nature de l'espace une fois que les sédiments d'histoire et de récits présents dans l'architecture des villes avaient été ravalés par la fonctionnalisation des espaces. Nous aurons l'occasion, dans les prochains chapitres, d'examiner davantage les particularités de cette « ville postarchitecturale ». Pour l'instant, il convient de mentionner que l'une de ses caractéristiques fondamentales est la difficulté croissante des rapports horizontaux au profit de l'expérience vécue de la verticalité (Koolhaas, 2011, p. 60). Chez Koolhaas, ce phénomène se concrétise dans une multiplicité

d'expériences distendues, une succession discontinue de « “ moments ” particuliers espacés pour créer un état de transe à partir d'expériences esthétiques presque insensibles : les variations de couleurs dans l'éclairage fluorescent d'un immeuble de bureaux à l'approche du coucher du soleil, les subtilités des blancs légèrement différents sur une signalisation lumineuse la nuit » (Koolhaas, 2011, p. 51).

L'apparente banalité de ces occasions d'expériences ne doit pourtant pas masquer le fait qu'elles sont éminemment multiples et qu'elles se départagent selon des modalités extrêmement fines. Elles se déploient dans des relations verticales sous la forme d'une « hallucination du normal » (Koolhaas, 2011, p. 51. Souligné dans le texte). Koolhaas utilisera plusieurs exemples dont l'ascenseur comme invention technique rompant avec la logique de la ville comme espace de localités : il n'est qu'un instrument faisant communiquer artificiellement les différentes parties d'un intérieur en proie à l'instabilité. Le Downtown Athletic Club illustre bien de ce dont il s'agit. Au rez-de-chaussée s'enchevêtrent des variations performatives entre un espace d'accueil pour les visiteurs, un lounge, des restaurants, une salle d'entraînement et les différentes unités d'habitation. Dans ce contexte, la cage d'ascenseur devient une cavité, une pause dans les limbes entre deux espaces d'événements fluctuants qui se prête à la rêverie et la réminiscence. Les pulsions inconscientes, les souvenirs d'enfance et les puissances de l'imagination ont alors le pouvoir de transfigurer le décor de l'étage suivant, dimension par ailleurs reprise dans une autre action de SYN-, *Prospectus* (2004).

Au fil de la discussion, certaines précisions devront évidemment être apportées à la question de la verticalité de l'expérience. Selon quelles modalités s'exprime-t-elle? Est-ce la reconnaissance de significations profondes et enfouies, d'un « corps de signification » sur lequel reposeraient des formes *a priori* de la sensibilité? Si l'architecture fonctionnelle a affranchi les identités de leur histoire et de leur culture, le type d'occasions que rend possible la Ville Générique ne repose-t-il pas plutôt sur la création de situations comme transfiguration de l'aspect des lieux? Comment cette dernière perspective peut-elle s'accorder avec la verticalité? Pour l'instant, il convient de discuter du sens que le passage dans l'ascenseur peut revêtir dans la figure du terrain vague. Lévesque en parle d'ailleurs dans des termes similaires à ceux de Koolhaas : à la manière d'un « pore », le terrain vague est

compris chez Lévesque comme un « lieu propice au développement de processus qui échappent au contrôle et contaminent l'ordre de la représentation par *infiltrations transversales* », une sorte de « trouée » dans un paysage désassemblé (Lévesque, 1999, p. 50-51. Nous soulignons). Tout comme l'ascenseur, le terrain vague est un produit du rationalisme abstrait. Mais, soulignera Lévesque (1999, p. 50), il obéit à une logique différente : « il est résidu, interstice, et [...] c'est justement la fertilité de ce reste que redoute l'appareillage de l'ordre. »

C'est donc en ce sens qu'on pourra, dans le présent mémoire, parler d'une *esthétique* et d'une *politique* du paysage. En effet, le résiduel a ceci de particulier qu'il est un commencement, un oubli dans les schémas d'action de l'architecture fonctionnelle ouvrant sur le brut, le sauvage et la texture par opposition au doux, au policé et au lisse. Néanmoins, sa porosité n'exclut pas son appropriation par les instances décisionnelles de la ville. Nous l'avons vu dans le cas du Quartier des Spectacles, le résiduel présente un pouvoir d'attraction pour les responsables du projet, ce qui le rend vulnérable à la récupération culturelle, qu'on pense à l'intégration de festivals de musique émergente dans la programmation ou à la construction d'une image policée de la place Émilie-Gamelin. Dans un contexte où l'architecture fonctionne dans la vacuité, savoir mobiliser le résiduel peut conférer à une ville l'identité qui lui manque.

La Ville Générique est maintenue dans son unité, non pas par un domaine public très contraignant – progressivement dégradé au cours d'une séquence étonnamment longue, dans laquelle le forum romain est à l'agora grecque ce que le centre commercial est à la grande-rue – mais par le *résiduel*. Dans le schéma originel des modernes, le résiduel était purement et simplement vert, le contrôle de sa propreté valait comme une déclaration moralisante de bonnes intentions, décourageant toute association, tout usage. Dans la Ville Générique, parce que la croûte de sa civilisation est si mince, et par sa tropicalité immanente, le végétal est transformé en Résidu *Édénique*, principal vecteur de son identité : un hybride entre politique et paysage. À la fois refuge du hors-la-loi, de l'incontrôlable, et sujet à une manipulation infinie, il représente le triomphe simultané de l'apprêt et du primitif. Son immorale luxuriance compense les autres misères de la Ville Générique (Koolhaas, 2011, p. 55-56. RM souligne).

Le terrain vague reste pourtant une figure particulière du résidu et prend des formes assez diverses, mais qui ont en commun d'être un « presque-rien » (Lévesque, 1999, p. 52), un quelque chose d'interstitiel dont le statut n'est pas encore actualisé. En effet, les vingt sites choisis par le collectif pour l'amarrage de tables à pique-nique, nous l'avons noté au début de cette section, ont tous leur spécificité. Nous avons discuté plus tôt du rond-point résidentiel face à l'Hôpital Maisonneuve-Rosemont et du podium gazonné entre le Musée d'art

contemporain et la sortie Jeanne-Mance du métro Place-des-Arts. En outre, SYN- a choisi d'amarrer des tables sur le site d'une minuscule station d'essence abandonnée tout près du boulevard Décarie dans l'ancienne ville de Hampstead, devenue un des quartiers de l'arrondissement Sud-Ouest, un petit boisé sur le rond-point Papineau, une étendue d'herbe au pied du pont Jacques-Cartier, quelques terrains vagues près du centre-ville et le long d'une piste de décollage de l'aéroport de Dorval, un segment en friche à Dollard-des-Ormeaux, un interstice entre deux piliers d'autoroute, une plateforme de béton sur la rive du fleuve Saint-Laurent, un espace résiduel asphalté près du viaduc Rosemont-Van Horne, etc. Puis le collectif a documenté diverses formes d'occupations temporaires. Par exemple, la table à pique-nique du site Rosemont-Van Horne étant située tout près de bâtiments industriels et commerciaux, elle accommode plusieurs travailleurs pour la pause du dîner. Quant au site dit de la « Fashion Plaza », une grande friche circonscrite par les mégabâtiments industriels de la rue de Gaspé, il constitue un véritable « parc informel » (Lévesque, 1999, p. 53) pour les populations du secteur qui l'utiliseront pour pique-niquer, se détendre, faire des feux de camp et des fêtes nocturnes. La table du site Sherbrooke I, une portion végétale d'un lot vacant longeant la rue Sherbrooke entre le boulevard Saint-Laurent et la rue Clark, sera utilisée pour des activités similaires, puis sera intégrée à un projet de manœuvre de l'ATSA pour finalement être utilisée par un itinérant comme gîte pour l'hiver avant de disparaître lorsque le site fut mis en chantier au printemps 2003 (Lévesque, 2003).

À partir de cette liste, on peut d'abord constater que les concepts de terrain vague et de table à pique-nique prennent une multiplicité de formes possibles. Néanmoins, on peut déceler deux types principaux, deux extrêmes entre lesquels chaque site se positionne. Certains sites actualisent une forme de terrain vague plus près de la friche, tel le site Dollard-des-Ormeaux, tandis que d'autres, comme les sites Maisonneuve-Rosemont et Place-des-Arts, présentent un site correspondant à un résidu policé. Entre les deux, on retrouve différentes formes allant d'une station d'essence abandonnée comprenant une certaine présence végétale et du béton, au site Rosemont-Van Horne qui comporte une surface asphaltée. Quelle fonction la table à pique-nique est-elle alors appelée à jouer? L'objectif est de favoriser des situations de micro-urbanité par l'insertion d'un support offrant les conditions de visibilité à des pratiques autrement imperceptibles. La notion de micro-urbanité a évidemment tout à voir avec le caractère indéterminé de l'interstitiel. Pour Lévesque, c'est

du regard que l'on porte sur la ville se précise librement à travers des stratégies d'interactions et des représentations initiées par un sujet d'expérience, laissant les usagers explorer les potentialités de l'objet. Les nouvelles expériences contribuent alors à insuffler de nouvelles fictions dans le rapport du sujet à la ville :

“décontextualiser” les usages et tenter de nouvelles connexions entre lieux et éléments usuels[...] [en proposant] de petits détournements de la norme qui étonneront certains et qui seront pratiqués spontanément par d'autres [...] [et en] exploitant la théâtralité et le mystère déjà propre aux terrains vagues (Lévesque, 1999, p. 56).

Car il importe de le noter, les citoyens et les habitants des quartiers environnants n'ont aucune idée de la mise en branle d'un tel projet. Si certains sont simplement surpris par la présence d'une table à pique-nique sur des sites bien souvent à l'abandon, en friche ou sur des parcelles de pelouse adjacentes à un supermarché ou à une autoroute, d'autres salueront l'initiative. SYN- ne lui donne pas de fonction particulière et n'attend pas de réponses spécifiques des passants. Puis, la durée de vie de la table à pique-nique est évidemment tributaire du secteur environnant. À titre d'exemple, un terrain vague attenant à un stationnement sous-utilisé le long d'une piste de décollage de l'aéroport de Dorval, avant de devenir le « site Dorval » au printemps 2001, accueillait déjà des automobilistes, des cyclistes et des promeneurs anonymes venus pour observer les avions. Suivant Luc Lévesque (2003, p. 57), la table à pique-nique vient confirmer discrètement une pratique spontanée et favorise l'agglutinement temporaire de gens autrement confinés à leur véhicule. La grande popularité du site poussera même l'Atelier d'exploration urbaine à rajouter d'autres tables. Même si le propriétaire du lot vacant fait clôturer et vider le terrain où les tables étaient situées, ces dernières sont simplement déplacées tout juste à la limite de l'espace interdit et du stationnement qui sert toujours d'observatoire en 2003.

Cela dit, une question importante demeure irrésolue. En effet, SYN- se présente comme un collectif artistique, emploie plusieurs des dispositifs du système de l'art contemporain (galeries, périodiques, site web) et fut même l'objet d'articles de la part d'historiens de l'art. De plus, la notion de « décontextualisation des usages » n'est pas rare dans le champ des pratiques artistiques actuelles. Sans faire son histoire, on a déjà pu voir dans les sections précédentes que les situationnistes, par la dérive psychogéographique, proposaient une avenue similaire. L'art peut effectivement être un prétexte à des stratégies d'appropriation de la ville. Cela dit, comment le collectif SYN- se positionne-t-il dans le

champ de l'art? De quelles façons les différents labels de l'histoire de l'art actuel rendent-ils compte des *Hypothèses d'amarrages*? Si les *Hypothèses d'amarrages* se présentent bel et bien comme de l'art actuel, encore faut-il saisir à quelles définitions elles appartiennent et s'interroger sur l'opérationnalité des concepts applicables de l'histoire de l'art.

Dans la section précédente, nous avons montré comment les *Hypothèses d'amarrages* s'immiscent subrepticement dans le réel. En effet, Luc Lévesque, Jean-François Prost et Jean-Maxime Dufresne parcouraient Montréal dans un camion de location à la recherche de résidus spatiaux où ils déposaient une ou plusieurs table(s) à pique-nique, vêtus de combinaison de travail. Une fois les tables installées, ils se retiraient et observaient comment elles supportaient et/ou initiaient de nouveaux usages et des situations de micro-socialité. En histoire de l'art, ce genre d'action est souvent rapporté à de l'« art contextuel », notion qui a fait boule de neige dans les années 2000 à cause de l'ouvrage de Paul Ardenne *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. De manière générale, le concept d'art contextuel, tel qu'Ardenne (2002, p. 17) le propose, regroupe « toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de “ tisser avec ” la réalité. » Cet ancrage est présenté comme un dépassement des formes classiques de la représentation au profit d'une action actuelle et effective dont Ardenne retrace les jalons jusque dans la modernité esthétique. L'ouvrage retrace ensuite les grands moments artistiques du XX^e siècle, du détournement duchampien à l'art conceptuel comme tautologie, pour montrer de quelle manière l'art contextuel est arrivé à jouer son pari d'une esthétique de la présentation mobilisant des questions politiques, économiques, écologiques et médiatiques.

Sous le terme d'art « contextuel », on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (*happenings* en espace public, « manœuvres »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performance de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle (Ardenne, 2002, p. 11).

Cette définition de l'art contextuel est de prime abord plutôt générique : pour typifier ce qu'est l'art contextuel, Ardenne mobilise tout au long de son livre des exemples singuliers provenant de la quasi-totalité des courants artistiques du XX^e siècle, eux-mêmes déjà définis par des travaux antérieurs. De chaque exemple, il souligne un ou plusieurs aspects de manière à proposer des critères qu'il articule pour former le type « art contextuel ». Paradoxalement,

ce type, qu'il s'est employé à construire tout au long de l'ouvrage et qui mobilise plusieurs exemples « avant-gardistes » du point de vue de l'institution artistique en vigueur dans chaque période du XX^e siècle, est finalement présenté en conclusion comme un type mineur. Ardenne est soudainement sceptique. Il se demande alors si l'art contextuel n'est pas voué au « destin funeste et quasi programmatique des avant-gardes. Toutes, bientôt, lassent, s'usent, s' "historicisent", dit-il, pour rejoindre le domaine mort de l'histoire de l'art » (Ardenne, 2002, p. 232). Tout d'un coup, une définition dont on pouvait saluer les recoupements, puisqu'elle tenait compte à la fois de l'histoire de l'art du XX^e siècle et des différents contextes sociopolitiques, est présentée comme une forme en proie à la mauvaise conscience d'une société du divertissement apolitique et individualiste.

Le type défini par Ardenne, en rassemblant sous un même terme différentes variantes telles que l'art action, la performance, l'intervention et la manœuvre, n'est-il pas lui-même la cause de son obsolescence? Cette mobilisation du fantôme de la fin de l'art par Ardenne n'est-elle pas due à sa propre conception de l'histoire de l'art? Il est particulièrement étrange qu'il ne consacre que très peu d'attention à l'artiste polonais Jan Swidzinski qui, dans les années 1970, inventa la notion d'art contextuel. Les écrits de Swidzinski ont beau s'asseoir sur des notions arides de philosophie analytique anglo-saxonne, ils demeurent pour Ardenne dans la catégorie des écrits d'artistes, un matériau sur lequel l'historien de l'art peut s'appuyer afin de formuler de grands découpages et proposer de nouvelles définitions. Pourtant, Swidzinski avait lui-même été confronté à cette question, notamment en côtoyant des artistes conceptuels dans les années 1960, puis beaucoup plus tard lorsqu'il se positionna par rapport à la réactualisation de la fin de l'art par Arthur Danto. Il y apportait d'ailleurs un élément de réponse.

Si nous parlons de la fin de l'art, cela signifie la fin d'un concept d'art. Ce que nous définissons par le terme *art* n'est pas un objet matériel qui existera indépendamment de la façon dont nous l'appellerons. L'art est ce qui peut exister, encore que non forcément dans un objet matériel. La fin de l'art, ce n'est pas seulement la fin de la production d'objets que nous avons pris l'habitude de définir comme « œuvres d'art ». Elle signifie aussi la fin du concept ou, mieux, de la dénomination *art*. Il se peut que ce qui se fabrique de nos jours et qui, par son apparence, était jadis appelé de l'art n'appelle plus cette dénomination. Dans un monde où tout change, changent les choses, les mots et les relations entre eux; il faut nous en accommoder. [...] Il faut peut-être cesser de prendre au sérieux le terme d'art; peut-être faut-il le mettre entre guillemets (Swidzinski, 2005, p. 80).

L'idée derrière les remarques de Swidzinski sur la fin de l'art est à l'effet qu'il n'est plus possible de fonder le concept « art » à l'aide d'un critère extensionnel, c'est-à-dire de formuler une proposition manifestant le sens de la totalité des objets réunis sous le concept « art ». À ces débuts, Swidzinski était très proche du groupe d'artistes conceptuels Art & Language, dont un des membres, Joseph Kosuth, avait poussé la logique de l'extension dans ses derniers retranchements. Sans entrer dans les détails d'un débat foisonnant, suite à la diminution de l'importance de la tradition idéaliste, Kosuth avait fait de l'art une tautologie, c'est-à-dire une proposition complètement analysée des états de choses possibles réunis sous le concept « art ». Cependant, en circonscrivant l'art dans l'enceinte d'une logique extensionnelle, c'est-à-dire dans la réalité d'un langage symbolique formel, Kosuth avait du même coup supprimé son rapport aux contenus du monde des faits (Swidzinski, 2005, p. 61).

Du point de vue de l'art contextuel d'Ardenne, l'impossibilité de formuler des propositions extensionnelles suggère que toute typification des référents de pratiques artistiques deviendra tôt ou tard non opératoire et ne permettra jamais d'embrasser la totalité de ce qui est. Plus généralement, cela sous-entend qu'une part des pratiques artistiques ayant lieu dans un présent donné échappera toujours aux critères de validité sur lesquels les instances de médiation du champ de l'art – historiens de l'art, mais également galeristes, commissaires d'exposition, etc. – s'appuient dans ce même présent. Dans un contexte où les concepts sont nécessairement en proie à la désuétude, ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ceux qui tentent d'embrasser le phénomène large de l'intervention artistique en milieu urbain se soient multipliés dans les quarante dernières années : art d'intervention, art sociologique, art participatif, art *in situ*, esthétique relationnelle, art furtif, etc. Cependant, avant de verser trop tôt dans le nihilisme, il reste que certains historiens de l'art font des efforts pour proposer des définitions plus souples et moins canoniques. Il faut également souligner que certains lieux de diffusion de l'art tentent également de s'adapter à une telle situation épistémique.

À ce titre, le collectif SYN- a su habilement conjuguer le projet à un cadre institutionnel sans pour autant le foreclure dans un schéma déterminé. En effet, les membres du collectif sont impliqués dans certains milieux artistiques au Québec, ce qui leur permet d'entretenir des discussions avec des personnalités importantes du milieu de l'intervention artistique. Par exemple, Luc Lévesque siège sur le comité de rédaction des éditions Inter

(Québec) à l'instar du cofondateur de la revue, Richard Martel, qui s'intéresse aux pratiques actuelles et à la manœuvre et qui a écrit plusieurs textes sur le sujet (dont la préface à l'ouvrage de Swidzinski). Mais Inter n'est pas qu'une maison d'édition, c'est aussi un espace de diffusion (Centre des arts actuels Le Lieu) qui offre l'opportunité à des artistes émergents de présenter leurs travaux. Pour le lancement du projet *Hypothèses d'amarrages*, SYN- s'est associé au centre des arts actuels Skol, dont le mandat est lui aussi d'encourager la diffusion des artistes en début de carrière. Le collectif tient également un site web⁴ qui décrit le contexte du projet et réfère à la littérature scientifique de spécialistes qui l'ont commenté. Présentées la plupart du temps dans des revues savantes d'histoire de l'art et d'études urbaines, les réflexions théoriques de Luc Lévesque sur la paysagité interstitielle, le mobilier urbain et les formes d'espaces résiduels constituent une matrice conceptuelle générale que les *Hypothèses d'amarrages* viennent étayer à la manière d'un laboratoire sur les pratiques culturelles.

Pourtant, lorsque l'œuvre fait son travail, une fois les tables déposées sur les sites choisis, elle ne traduit pas une intention artistique de type muséographique et ne cherche pas à tout prix la légitimation du discours théorique qui les soutient. En effet, tout ce passe comme si l'art supportait le démarrage du projet, puis reculait pour laisser place à l'expérience vécue des citoyens sans qu'il ne soit là pour justifier les développements du projet. Le collectif ne vise donc pas un investissement absolu du « dehors » du champ de l'art. Mais, sans se dissoudre complètement dans le réel, les *Hypothèses d'amarrages* ne sont pas non plus une forme d'intervention qui favorise directement une occupation culturelle et un dialogue visant un renforcement de la spécificité des lieux. Dans les années 2000, plusieurs projets de ce type ont vu le jour à Montréal, qu'on pense à *État d'urgence* (1998-2010) de l'ATSA ou encore à *The Art of Conversation* (2000) de Devora Neumark. En l'occurrence, ce dernier événement artistique utilisait lui aussi des objets banals (un mobilier de salon) pour créer un espace d'intimité à l'intérieur d'un lieu public, la surface bétonnée adjacente au métro Mont-Royal. La sociologue de l'art Andrée Fortin (2000, p. 257-258) s'est d'ailleurs penchée sur ce type de pratiques artistiques en soulignant leur portée politique dans la perspective d'« un appel à l'autre, à sa reconnaissance [...] », d'un « projet

⁴ Syn-. *Atelier d'exploration urbaine/Urban Exploration Workshop*. En ligne. <<http://www.amarrages.com/>>. Consulté le 24 mai 2011.

d'intersubjectivité, de socialité, de création de liens sociaux... d'une nouvelle place publique.» Cependant, à la différence des événements artistiques dont traite Fortin, les *Hypothèses d'amarrages* opèrent beaucoup plus subtilement.

Une fois installées dans des espaces résiduels, les *Hypothèses d'amarrages* constituent des objets autonomes. En s'immiscant de façon sauvage et incongrue dans le tissu urbain, « ce n'est pas l'œuvre, le travail à montrer, qui importe, mais la manœuvre, le processus mis en branle même » (Richard, 2003, p. 26). Ce sont les expériences subjectives des passants qui donnent des formes variées à l'objet et au site auquel il se rattache, sans que les artistes ne soient là pour orienter ou induire des affects, des images mentales ou encore des modes de perception. Dans cette perspective, le projet du collectif SYN- ne peut être rapproché de l'art-action ou du *happening* justement parce qu'il n'y a pas d'action construite ou planifiée à l'avance : les *Hypothèses d'amarrages* sont en quelque sorte le prototype d'un espace de socialité ouvert sur un horizon multiple et complexe de situations.

C'est le projet qui appelle à la formation temporaire d'une communauté. Il ne s'agit pas d'un collectif constitué pour réaliser un projet, mais, à l'inverse, d'une communauté affinitaire qui s'engage spontanément autour d'une mise en situation singulière ou chacun devient un manœuvrier (Richard, 2003, p. 28).

Mais la furtivité et la manœuvre ne doivent pas pour autant faire oublier que les *Hypothèses d'amarrages* touchent également à la performance et aux arts médiatiques, par exemple. Comme nous l'avons mentionné, les membres du collectif parcourent en effet la ville en camion de location puis installent les tables sur les sites choisis, vêtus de combinaisons de travail. De manière générale, si la performance est une action laissant une trace d'un certain état de choses, sur quoi cela ouvre-t-il? Aussi, le site web de SYN- présente le projet *Hypothèses d'amarrages* avec des relevés photographiques des sites. Ces questions ne sont pas sans proximité avec les intérêts de Jean-Maxime Dufresne pour les arts médiatiques. En effet, ce dernier travaille surtout l'aspect performatif de la psychogéographie et sa médiation par des dispositifs technologiques, c'est-à-dire, essentiellement, la possibilité d'employer des sons et des images pour conserver une trace de l'événement que le spectateur peut ensuite revisiter. *Hot Spots* (2005) exposait nettement cet aspect, alors que Dufresne et sa collaboratrice, Virginie Laganière, une artiste vidéo, parcouraient les pistes cyclables de la ville de Montréal, sondaient différents espaces récréatifs à l'aide de capteurs audio et vidéo, puis diffusaient simultanément les échantillons sur leur site web. Entre la simple excursion à

vélo et la déambulation psychogéographique, à la manière des situationnistes, Dufresne et Laganière tiraient partie des potentialités du réseau cyclable de la ville pour suggérer de nouvelles représentations d'espaces qui sont d'emblée annexés au tourisme. Est-ce que des citoyens consulteront le site web de SYN- et seront tentés d'aller voir ce qui se passe sur les sites du projet *Hypothèses d'amarrages*? Ainsi, le projet, tout en se rapportant à la manœuvre, n'est pas non plus étranger à la performance et aux arts médiatiques.

Chez les situationnistes, l'art était une activité en proie à la récupération par la société du spectacle qu'il fallait réintégrer à la vie. Avec les *Hypothèses d'amarrages*, sans se dissoudre complètement dans les non-lieux de l'art, aux confins de l'espace urbain tel que le prônaient les situationnistes, l'art conserve un arrière-plan institutionnel. Ce dernier est néanmoins suspendu temporairement à l'aune des intervalles créés par les expériences personnelles et intimes des passants. Dans le sillon des « nouvelles pratiques situationnistes », les *Hypothèses d'amarrages* sont ainsi une double mise en tension : par rapport à l'espace institutionnel artistique et aux lieux propres de la ville. Il y a en effet un chevauchement à la fois du monde artistique, qui demeure une structure d'intelligibilité en arrière-plan, et au sein même de la vie quotidienne, alors que l'objet table à pique-nique est déplacé d'un type d'espace à l'autre. Tel que le suggère la philosophe Aline Caillet (2005, p. 134), cela « pose finalement la question de la cohabitation entre le lieu et le non-lieu et permet de dépasser la visée utopique d'une simple extension du domaine de la pratique artistique, réputée ouverte et accessible à un nouveau public. » À l'instar du *ready-made* duchampien qui s'approprie un objet pour l'extraire complètement des significations et des critères usuels auxquels il se rapporte, les *Hypothèses d'amarrages* détournent la table à pique-nique de ses espaces d'accueil habituels (parc, halte routière, camping) pour la déposer dans des espaces résiduels où s'infiltreront tranquillement de nouvelles fictions qui perturberont la perception habituelle de la ville. En effet, outre la création de micro-socialités, le projet *Hypothèses d'amarrages* a aussi l'ambition de provoquer un changement dans le regard, le point de vue qu'on adopte pour contempler la ville. Il y a donc là une dimension performative et perceptuelle. Autrement dit, l'artifice s'infiltré dans la sémantique déjà présente et ne l'ébranle qu'à des moments précis. Parallèlement à ce processus, les *Hypothèses d'amarrages* demeurent liées au monde de l'art (galerie Skol, site web, textes de

SYN-), mais « le projet [...] ne dépend pas de cette médiation pour s'accomplir, *il est effectif en soi, en tant que geste accompli* » (Loubier, 2008, p. 64. Nous soulignons).

Une fois les sites choisis et les tables à pique-nique installées, Luc Lévesque et Jean-François Prost s'effacent et laissent les passants créer l'œuvre au fil de leurs questionnements et de leurs usages. Cet aspect relève de ce que Patrice Loubier appelle une « *dimension furtive* » (2001, p. 21) pour cerner la relation vive et plus intime que l'art entretient avec le réel. L'art furtif délaisse la visibilité franche de l'œuvre *in situ* et ne s'adresse pas directement à un public averti. Au contraire, il vise à surprendre et faire sourire les gens ordinaires dans un quotidien où ils sont souvent trop affairés. On ne retrouve ici ni la gravité de l'art engagé, ni la volonté d'en arriver directement à une fin calculée. Les artistes théorisent leurs pratiques avec sérieux, certes, mais leur déploiement est détendu et distrait, voire jouissif, car il se soustrait « à l'universel impératif de faire sens, d'en tourner le principe en dérision, de goûter une certaine gratuité, d'atteindre autrui à son insu » (Loubier, 2001, p. 28-29). Du point de vue des passants, les tables à pique-nique viennent soutenir ce mode ludique que la dimension fonctionnelle de l'urbanisme étouffe par sa rationalité déterminante.

Le jeu ouvre un nouvel espace et produit sa propre réalité, mais sa présence engendre aussi une situation qui a le potentiel de transformer la configuration du monde dans lequel il se trouve. S'engager dans son processus, c'est s'engager dans son espace en même temps qu'être en rapport avec les autres sphères de la réalité (Fraser, 2008, p. 34).

Suivant la définition de la manœuvre de Richard, les *Hypothèses d'amarrages* correspondraient plus précisément à ce qu'il nomme une « manœuvre par immixtion » (Richard, 2003, p. 33), c'est-à-dire « où il est convenu de s'immiscer dans les zones multiples du vivant par des actions dans l'espace intime [...] par la manœuvre d'une citoyenneté commune, la conscience d'une citoyenneté qui se définirait sur de nouveaux paramètres. » Sans faire oublier que les *Hypothèses d'amarrages* touchent simultanément à d'autres types de pratiques artistiques, tels que la performance et les arts médiatiques, cette définition est bienvenue par rapport aux discussions des sections précédentes et pourra être l'objet de remarques ultérieures. Il importe de souligner que les notions de « manœuvre » et « d'art furtif » sont des types assez marginaux dans le vaste champ de l'art. Alain-Martin Richard, Patrice Loubier et Marie Fraser, pour ne nommer que ceux-là, comprennent très bien les enjeux d'un art actuel à la limite de la dissolution dans la vie. À ce titre, Louis Jacob (2005a, p. 125) en résumait très bien les termes en expliquant qu'il s'agit de « la possibilité d'une

ouverture radicale de l'art à tout ce qui n'est pas de l'art, et la nécessité pour l'art de redéfinir sans cesse son autonomie dans un environnement complexe avec lequel il entre de plus en plus étroitement en relation. » En effet, l'histoire de la manœuvre, comme celle de l'art furtif, demeure toujours incertaine. Le manœuvrier doit accepter de se soustraire à toute identité du champ de l'art et s'effacer au profit d'une communauté élargie. « J'assume de moins en moins la part de l'artiste comme centre d'intérêt, comme vedette des esthétiques de la scène. Je conçois et actionne. [...] Je sors du texte, je sors de la scène, je sors du théâtre (i.e. dramaturgie... même épique) pour un nomadisme sans rituel figé », écrivait Alain-Martin Richard (1991).

Bien que les termes de manœuvre et d'art furtif puissent être repris par les milieux de diffusion, les « œuvres » dont ils parlent n'embrassent jamais complètement ce qui peut être fait une fois qu'elles sont soumises à l'indéterminé de l'expérience vécue des citoyens. Dans ce contexte, plutôt que d'« œuvres », on devrait alors parler de « propositions artistiques ». Car l'autre dans lequel elles s'immiscent, les désirs, les rêves, les opinions et les projets qui s'enchevêtrent dans la vie ordinaire des citoyens, n'est pas une chose à *produire* mais à *faire*, disait Swidzinski. Sa mise en forme comme « œuvre » reconnue et admise dans le champ de l'art ne serait qu'un « Éternel Retour ». Au contraire, des propositions artistiques comme les *Hypothèses d'amarrages* sont une étrange question (comment peuvent-elles mener à la cristallisation de faits?) à laquelle les médiateurs du champ de l'art n'ont pas de réponses et qui ne dépend souvent pas d'eux, mais de la capacité des citoyens à jouer de ces fictions qui tapissent leurs pensées.

CHAPITRE II

LES ENCHEVÊTEMENTS DU PAYSAGE URBAIN

Nous avons l'impression que nous devrions percer à jour les phénomènes : Notre recherche cependant n'est pas dirigée sur les phénomènes, mais, pourrait-on dire, sur les « possibilités » des phénomènes.
PU, § 90.

Entre 2001 et 2008, les *Hypothèses d'amarrages*, ont été l'objet d'analyse de quelques publications notables en histoire de l'art ou en sociologie, et furent retenues en outre dans l'exposition et le catalogue du Centre Canadien d'Architecture en 2008 (Fraser, 2008 ; Jacob, 2001, 2005b ; Loubier, 2001, 2008 ; Zardini et Borasi, 2008). En histoire de l'art, d'abord, le projet est un cas concret permettant de se pencher sur la frontière entre l'art et la réalité. Il est également une occasion de réfléchir sur la dimension politique de l'expérience esthétique. Dans ce contexte, ce qui confère un caractère politique à des propositions comme les *Hypothèses d'amarrages* ne provient pas tant de la structure du monde de l'art, avec ses discours et ses découpages du visible, ou le jugement que l'artiste porte sur des objets en les agençant et en les disposant de manière à créer une certaine impression chez le spectateur, mais de la soustraction de cet amas de règles et d'intentions par une indifférence et une passivité radicale. Que l'œuvre s'infilte dans la rue ou le musée, ce ne sont que des agencements différents de forces, des dispositions de l'espace et des prises sur le corps. La faculté politique qu'abordent les historiens de l'art ne se fonde alors pas sur les qualités, les diagrammes ou les typifications de l'action que proposent ces espaces, mais sur la rupture et la dissociation de leurs forces en vue de formuler des répartitions originales et une intensité singulière.

Les réflexions d'historiens de l'art se situent autour de notions empruntées à certaines théories contemporaines rapprochant la faculté politique de la dimension esthétique de

l'existence. D'abord, le jeu est parfois rapproché de la notion d'hétérotopie pour mobiliser la capacité de la manœuvre artistique à investir dans des espaces concrets et perméables d'autres modes de distribution du voir et du dire, opposés à l'identité des énoncés et des visibilités du sujet d'une époque donnée (Foucault, 1966, 2001a, b). Sous un jour situationniste critique, le jeu est dans d'autres cas relié aux dérives de l'imagination, comme « profanation » (Agamben, 2005) des dispositifs de la société du spectacle et appropriation des médiations de cette société comme « purs moyens » (Agamben, 2002, p. 71). Finalement, la notion de jeu est rapprochée d'une conception schillérienne par les écrits de Jacques Rancière sur la réception et son rôle dans le repartage du sensible (Rancière, 2000, 2008). Elle manifeste alors la faculté politique comme une mise à distance de la réalité quotidienne, c'est-à-dire une résistance à ses schémas et ses évidences permettant au spectateur de retourner au monde dans un état libéré des inclinations affectives et morales propres au monde matériel.

En sociologie, les *Hypothèses d'amarrages* ont été un cas exemplaire pour aborder la multiplicité des états de faits et le caractère singulier de toute expérience de la ville. Dans une analyse des invariants culturels du monde de la vie, Jacob explorait comment les concepts de table à pique-nique, de résidu spatial et de parc informel sont liés à des genres matériels plus généraux comme l'espace aménagé (la culturalité de la nature, la civilité et la délicatesse), l'espace hostile (la naturalité de la culture, la sauvagerie) et l'archétype de la réunion conviviale (la socialité), puis comment ils dépendent de contenus d'expériences vécues comme donation de possibilités de sens aux choses qu'ils mobilisent. Comme ces expériences sont à la fois particulières et essentielles, car ce qu'elles donnent à voir est toujours donné en fonction de modalités et de contenus de conscience irréductibles au fond de généralités sur lequel elles reposent, mais que ce fond de généralités est en même temps nécessaire, puisqu'il conditionne *a priori* toute possibilité de recouvrement et de repartage des choses par des vécus subjectifs, la manœuvre *Hypothèses d'amarrages* était alors une occasion de questionner ces expériences en montrant qu'elles retravaillent et enrichissent les imaginaires, les représentations idéalisées et les habitus sur fond desquels toute culture et toute société reposent.

Outre les paradigmes théoriques d'approche de l'art furtif et des manœuvres artistiques, les discussions du chapitre précédent sur l'architecture ont mis en lumière un aspect important dont nos analyses subséquentes doivent tenir compte et qui a tout à voir avec l'actualité d'une interrogation sur l'expérience vécue de la vie quotidienne. En effet, nous avons côtoyé diverses approches en urbanisme qui avaient toutes en commun la remise en question de l'architecture fonctionnelle et le sens étroit qu'il conférait à la vie urbaine. Selon nous, tant Françoise Choay, les situationnistes que Rem Koolhaas, malgré les différences qui les séparent, ont en commun de promulguer un retour à l'expérience vécue et aux pratiques culturelles afin de saisir à quels patrons la matière urbaine répond effectivement. Chez Françoise Choay, cette impulsion est la proposition d'un axe de recherche pour les études urbaines futures. La ville est une forme historique dont l'unité de sens ne doit pas seulement être déterminée par des formes symboliques liées aux sciences positives et leurs modélisations abstraites. L'urbanisme doit prendre en compte comment ces dernières participent également à d'autres formes symboliques liées à l'expressivité; du fait que leurs modes d'expériences vécues s'incorporent dans le langage et enrichissent l'unité de sens. Celle-ci n'est pas seulement l'unité d'un monde et d'une culture, mais c'est aussi l'unité d'une humanité historique. On pourrait donc dire que « rapprocher le système urbain des systèmes de nos objets quotidiens », tel que le suggérait Choay, c'est non seulement valoriser la construction et l'amélioration d'une ville dans un rapport étroit avec les pratiques quotidiennes des gens, mais, plus fondamentalement, c'est également reconnaître les expressions, les opinions, les imaginaires et les fictions qui les habitent et les faire participer au perfectionnement des milieux de vie et des cadres publics (réglementations, politiques d'aménagement, etc.).

L'expérience vécue dans la vie quotidienne était également au centre des préoccupations des situationnistes. Pour peu qu'on accepte de laisser de côté le projet d'émancipation politique par une cité relationnelle, il n'en demeure pas moins que le caractère utopique prêté à la dérive, sa capacité à construire des espaces et des temporalités originales, a tout à voir avec une puissance d'ouverture. Cela n'est pas non plus étranger à ce que Koolhaas voulait signifier lorsqu'au sujet d'un nouvel urbanisme, il parlait de la « réinvention de l'espace psychologique ». Cependant, Koolhaas rejette l'ambition du situationnisme de restaurer une autre expérience. Il croit au contraire que cette expérience est

déjà là, sommeillant dans les fluctuations de la vie urbaine. Voilà pourquoi l'expérience vécue est également d'un intérêt marqué pour Koolhaas : c'est le fond de la vie dans la Ville Générique, sorte de flux instable recelant une multitude de variations subtiles, mais qui se bute constamment aux contours homogènes et aseptiques de l'architecture fonctionnelle. Il voyait alors dans le terrain vague l'occasion de mettre en scène cette instabilité comme pures potentialités de la vie. Et, pour conclure cet exposé, n'oublions pas que cette occasion trouve une actualité dans les *Hypothèses d'amarrages* qui elles aussi, à leur façon, relancent la question de l'expérience vécue dans les études urbaines.

Nous avons donc choisi d'aborder le projet du collectif SYN- à travers ce qu'il serait convenu d'appeler une « analytique de la quotidienneté » (*W*, p. 243). L'appellation est de la philosophe Élisabeth Rigal et fait référence à ce qu'on appelle communément la « seconde philosophie » de Ludwig Wittgenstein, qui s'amorce à partir des années 1933-1934 avec le *Cahier Bleu* et se termine en 1950-1951 avec *De la certitude*. Un tel cadre suggère d'aborder la vie quotidienne comme un monde qui n'a pas besoin des savoirs apodictiques de la science pour suivre son cours, s'organiser et se parfaire. Au contraire, l'agir humain a une syntaxe qui lui est propre, sans procéder d'une pensée intellectualisante et réfléchie. Il s'agit alors d'explorer la dimension sémantique inhérente à la pratique humaine telle qu'elle se déploie d'ordinaire, dans ses usages multiples et ses comportements les plus intimes. Comme Wittgenstein l'explique au § 314 des *Fiches*, en écho à l'attitude qu'il préconise dans sa seconde philosophie,

[i]ci, nous touchons à un phénomène remarquable et caractéristique des recherches philosophiques : La difficulté – pourrais-je dire – n'est pas de trouver la solution, mais de reconnaître comme solution quelque chose qui semble n'être qu'une première étape vers elle. « Nous avons déjà tout dit. – La solution n'est pas quelque chose qui découle de cela, mais elle est *cela même*. »

Ce qui est, je crois lié au fait que nous attendons à tort une explication, alors que la solution de la difficulté est une description, si toutefois nous lui donnons, dans nos considérations, la place qui lui revient. Si toutefois nous séjournons en elle, au lieu de chercher à aller au-delà d'elle. S'arrêter, voilà où est ici la difficulté⁵.

Ainsi, il faut accepter, suivant Rigal, l'idée d'une philosophie « purement descriptive » et refuser « catégoriquement d'ordonner les jeux de langage et les formes de vie humaines à

⁵ La remarque fut vraisemblablement écrite en 1933-1934. Ici comme ailleurs, nous reprenons la datation des *Fiches* (un ensemble de fragments de la période 1929-1948 que Wittgenstein extrayait de ses écrits et qu'il conservait dans une boîte à fiches) telle qu'établie par André Maury (1981).

quelque *telos* rationnel que ce soit » (*W*, p. 243-244). Selon nous, une telle attitude philosophique fait directement écho aux problèmes auxquels l'urbanisme contemporain est confronté : mettre à l'épreuve et clarifier ce qui donne vie et articule les concepts de nos langues vernaculaires sur l'espace urbain en les mesurant aux évidences de l'homme ordinaire. C'est d'ailleurs ce que Wittgenstein énonçait, alors qu'il s'employait à préciser l'essence du langage dans un passage des *Recherches philosophiques* (§ 97).

Nous avons l'illusion que ce qu'il y a dans notre recherche de singulier, de profond, d'essentiel tient à ce qu'elle s'efforce de saisir l'essence incomparable du langage, c'est-à-dire l'ordre existant entre les concepts et les propositions, de mot, d'inférence, de vérité, d'expérience, etc. Cet ordre est un ordre *supérieur* existant entre des concepts – pour ainsi dire – *supérieurs*. Mais en réalité les mots « langage », « expérience », « monde », s'ils possèdent un usage, doivent en avoir un d'aussi modeste que les mots « table », « lampe », « porte ».

Ainsi, dans ce mémoire, il ne s'agit pas d'aborder l'ouverture à des possibilités de création de sens dans l'expérience vécue (*Erlebnis*) en postulant que les objets étudiés (la manœuvre de SYN- et les sites) sont motivés, que leurs formes reposent sur l'intentionnalité directive de figures imaginaires, littéraires, artistiques ou architecturales comme conditions de possibilité de leur actualisation, de leur thématisation, à travers divers états de conscience subjectifs. Dans une analytique de la quotidienneté, l'intentionnalité est toujours « prise », en quelque sorte, dans les marques et les traits du langage. Plutôt que d'être conçue en terme de directivité intentionnelle dont les contenus et les représentations seraient retravaillés par la conscience subjective, nous verrons qu'elle se rapporte plutôt à un vouloir-dire, à une structure de la *pensée*, où s'articule l'intentionnalité comme telle, puis des phénomènes visuels et des actes interprétatifs découlant de l'expérience vécue de la signification, dont le résultat joue un rôle majeur dans la formation de relations sémantiques entre l'état de choses auquel l'expérience privée fut confrontée et le champ communicationnel plus large du contexte d'occurrence de ladite expérience. Ainsi, les *Hypothèses d'amarrages* s'inscrivent d'abord dans différents paysages physiques, dans différents états de faits paysagers, pourrions-nous dire, composés par des déterminations de nature contextuelle et conventionnelle. Si certains jeux de langage composent le paysage à un niveau institutionnel et légal, par exemple, et sont dits « seconds », d'autres se situent à un niveau basique par rapport aux formes de vie et correspondent aux schémas de communication employés pour traiter des expériences privées et de ce qui est donné dans l'expérience vécue (du quotidien, par exemple). La présente section décrira donc principalement un paysage en pointant les

jeux de langage principaux qui les composent et en illustrant comment ils articulent des concepts avec les usages inhérents aux formes de vie urbaine présentes dans ces paysages. À partir de là, nous verrons dans le chapitre suivant comment l'expérience vécue (impressions, émotions, formes imaginées, par exemple) peut introduire des intervalles dans cet artifice paysager en connotant d'une manière particulière un certain état de choses, et potentiellement ouvrir sur de nouvelles relations sémantiques entre le donné et les différents schémas communicationnels qui composent ledit paysage.

L'analytique de la quotidienneté mise sur la reconduction de la donation dans les usages quotidiens qui lui sont associés, dans les formes effectives et parfois contingentes de la vie ordinaire en tant que seul espace où elle peut faire sens. Dans ce contexte, le paysage urbain et quotidien est l'objet d'un tournant « grammatical ». En effet, Wittgenstein ne récuse pas l'existence d'un sol essentiel, primordial, voire « instinctif », à la base de toute culture, de tout système de signes articulés et de toute représentation; une « toile de fond dont j'ai hérité et sur laquelle je distingue le vrai du faux » (*DC*, § 94), dira-t-il. C'est plutôt qu'il refuse toute systématisme à son égard et s'attarde à comment ce « fond » peut être exprimé dans le langage, c'est-à-dire comment les divers phénomènes de la vie, leur persistance et leur réitération dans le flot de l'histoire, ou encore la puissance singulière de ce qu'il montre lorsqu'il s'agit d'expériences privées, peuvent faire sens dans les schémas de communication en vigueur, puis arrivent à les parfaire et les réajuster par rapport à la multiplicité des expériences qui ont cours dans les formes de vie. Nous verrons que cela a tout à voir avec l'abandon progressif du langage « phénoménologique » du *Tractatus* dans sa période intermédiaire (1929-1933) au profit d'un langage « physicaliste » de tous les jours, thèse défendue par Jaakko et Merrill B. Hintikka dans *Investigations sur Wittgenstein*, suggérant qu'il s'agit du « seul changement net » dans les idées de Wittgenstein (*IW*, p. 162-163. JH et MH soulignent). Selon les deux auteurs, la primauté du langage physicaliste sur la donation formelle de sens dans l'expérience immédiate n'empêche pas Wittgenstein de voir dans ce dernier un enjeu primordial et de lui donner une place privilégiée jusqu'aux *Remarques sur les couleurs*, au début des années 1950.

Par ailleurs, ce mémoire s'appuie grandement sur les thèses de Jaakko Hintikka (et de sa compagne avec qui il travailla sur plusieurs essais, articles et conférences), car elles

s'insèrent parfaitement dans notre cadre analytique. Selon nous, un des principaux intérêts de l'interprétation de Jaakko Hintikka est d'avoir reconnu chez Wittgenstein la dualité de l'identification linguistique, ce à quoi nous reviendrons dans les sections ultérieures. Comme dans tout champ d'études, il y a des attitudes divergentes vis-à-vis d'une pensée, de multiples parcours de recherche et l'émergence de différentes conceptions. Et cela est particulièrement vrai dans le cas des études wittgensteiniennes, Wittgenstein étant un des philosophes les plus commentés du XX^e siècle. La thèse de Hintikka est *l'une* des interprétations possibles de Wittgenstein, mais n'en demeure pas moins une interprétation rigoureusement étayée et une percée reconnue, qu'on y adhère ou non. Bon nombre de spécialistes des études wittgensteiniennes ne partagent pas en effet cette thèse voulant que le langage du *Tractatus* soit un langage phénoménologique et que le passage à un langage physicaliste soit l'unique changement *profond* auquel l'ensemble des idées postérieures à 1929 peuvent être rapportées. On rappellera à titre d'exemple David Pears (1998, p. 259-260), qui « ne partage pas sa [Hintikka] croyance en des changements globaux et spectaculaires de ce genre. » Selon lui, le développement de la philosophie de Wittgenstein correspond plutôt à des « percées provisoires et fragmentaires, tel un processus au cours duquel différentes idées se regroupent et modifient leur poids respectif. » C'est pourquoi il propose une interprétation plus conservatrice, préférant parler par exemple d'un « langage fondé sur la connaissance directe » (p. 268) au lieu d'un langage phénoménologique et, secondairement, d'un « langage des sensations » pour rendre compte du caractère phénoménaliste des premières tentatives de traitement de l'expérience immédiate au sein d'un langage physicaliste par Wittgenstein à son retour à la philosophie en 1929.

De manière générale, le changement de paradigme langagier suppose que pour faire sens, les objets phénoménologiques ne peuvent être postulés indépendamment d'une conceptualité, c'est-à-dire de la construction d'objets théoriques par inférence. Ainsi, une analytique de la quotidienneté conçoit qu'il y a d'abord des états de faits, eux-mêmes déterminés par des régularités et des conventions grammaticales articulées par des critères d'identité. C'est en clarifiant la logique et la sémantique selon les contextes auxquels ils se rattachent, en illustrant les relations grammaticales donnant une représentation physique des objets, qu'on peut retracer les possibilités d'existence du donné au sein du monde physique.

2.1 Pluralité et potentialités de l'artifice paysager : le cas du site Earnscliffe

Le paysage est une notion largement couverte en sciences humaines et en philosophie, mobilisée tantôt pour traiter de problèmes concrets d'aménagement et de gestion du territoire géophysique, tantôt pour approfondir des questions plus théoriques liées à la sensibilité animant les formes paysagères d'une époque donnée. Sans présenter ici exhaustivement l'ensemble des perspectives et des questions qu'il mobilise, car cela pourrait être l'objet d'un mémoire entier, nous devons tout de même en proposer une définition compatible avec le travail sur la multiplicité et les variations inhérentes au paysage urbain que nous allons déployer. Pour ce faire, il convient d'illustrer la tension entre le donné et l'artifice paysager dont nous venons de discuter. En effet, nous verrons plus loin que Wittgenstein critique directement le « réalisme de la signification » chez Frege. La discussion qui suit permet ainsi de préparer le terrain pour y insérer cette critique. À ce titre, la philosophe et essayiste Anne Cauquelin, dans *L'invention du paysage* (2000), a soulevé certains problèmes qui rejoignent nos préoccupations et qui nous permettront d'introduire la notion de paysage. Le paysage est-il originaire ou bien est-ce un artifice? Plus spécifiquement, doit-on considérer que tout paysage particulier repose sur des formes *a priori* de la sensibilité qui garantiraient un accord harmonieux entre l'en soi et le pour soi? Mais, dans le cas du paysage urbain, les citoyens eux-mêmes ne composent-ils pas des artifices paysagers, des images personnelles et intimes leur offrant une certaine compréhension de la ville dans la distance d'événements, de rêves, de souvenirs et de photographies, par exemple, qui plient et replient les formes généralement admises du paysage? Et même d'un point de vue institutionnel, son grain n'est-il pas artificiel au sens où il est sous-tendu par des savoirs et des valeurs, dépendant largement des sciences de l'espace, des techniques d'aménagement et de développement économique? N'est-il pas alors un artifice au sens où sa composition est variable et instable, vibrant au gré de la frénésie festivalière du Quartier des spectacles, puis sous le rythme syncopé d'œuvres interactives à la *Champ de pixels*, comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent?

Ces questions, que nous insérons dans un rapport plus étroit avec les intérêts de ce mémoire, sont également en lien direct les préoccupations de Cauquelin. Si le paysage repose en partie sur des formes *a priori* de la sensibilité, c'est-à-dire que les possibilités de sa composition sont motivées par une expérience originaire et antéprédicative qu'à son tour il habille, cela ne doit pas masquer le fait que le découvrément de ces formes n'est jamais si

évident qu'il n'y paraît, que l'« originaire est [...] composé de mille et mille plis, de mille et mille mémoires, et s'il est possible qu'ils se soient constitués parce qu'ils étaient appelés par le "fond", nous n'en aurions cependant pour témoignage que la multiplicité de ces formes mêmes, leurs "variations" » (Cauquelin, 2000, p. 21). Certes, la réflexion phénoménologique tente de retracer le chemin de ces formes dans les paysages en déshabillant morceau par morceau leurs formes historiquement déterminées, les artifices et les concepts qui voilent l'originaire du paysage. Dans une telle entreprise, les impressions et les émotions reposent alors sur un « savoir virtuel » au fondement de toute culture, sur le Paysage comme moteur de leur puissance et de leur vérité dans les différents paysages du quotidien, comme intentionnalité primaire structurant la vision et la compréhension du monde. Pourtant, indépendamment de toute réflexion, du point de vue de nos vies intimes et quotidiennes, l'expérience du paysage est parsemée d'habitudes et comportements allant de soi, que nous avons appris et que nous nous sommes confortés à percevoir d'une certaine façon. Les différences et les facettes cachées que l'analyse déploie se contractent alors dans le cours objectivé de la vie : « la mémoire subjective liée aux impressions de l'enfance, la langue que nous parlons, le contexte où nous apprenons à déchiffrer le monde, font cause commune pour objectiver la perception » (Cauquelin, 2000, p. 20).

Ainsi, le paysage est animé par une tension paradoxale. Tout paysage est, pour la réflexion philosophique, une manifestation spécifique de formes historiques plus générales qui reposent elles-mêmes sur la reconnaissance et le déploiement de contenus et de représentations rendues possibles par un certain ordre *a priori* de la sensibilité. Et si ces paysages tels qu'ils sont vécus semblent tout naturels, comme si une directivité leur avait été donnée à l'origine telle une ombre à la « réalité » n'attendant que d'être remplie par la vie présente, cette donation de soi semble toujours tenue à distance par la vie elle-même, par la réalité en train de se faire, avec les nouveaux gestes qui l'enrichissent, les nouveaux personnages et les nouveaux topoï que l'on fréquente et apprend à connaître. Tout se passe en effet comme si cette ombre, cette face cachée de la « réalité » censée dicter à ses formes leurs règles, n'était jamais complètement éclairée, mais seulement entr'aperçue pour ensuite se dérober dans la fluctuation des événements.

Chez Cauquelin, cette tension entre le caractère motivé et l'artifice du paysage oriente la réflexion. L'auteure reconnaît l'importance fondamentale de la donation dans « l'amorce d'une perception des choses » (Cauquelin, 2000, p. 22), en ce qu'elle garantit la possibilité même de la genèse des formes paysagères (la peinture et le jardin, par exemple). Elle suggère également de s'attarder à la répétition de la constitution de ces formes, d'interroger la sédimentation de cette expérience lorsque pour penser de nouvelles compositions paysagères, de nouveaux artifices, nous parcourons des chemins connus et les travaillons avec des techniques familières. Comme ces « jeux du maintien des mythes » et ces « conditions du sens » (Cauquelin, 2000, p. 23) sont en même temps retravaillés par la coloration spécifique que prennent les formes paysagères au gré des contextes et des époques, Cauquelin se questionne également sur les changements possibles de nos dispositifs perceptuels, sur la positivité des images et des artifices que nous composons dans cette réalité en train de se faire.

Pour approfondir la tension entre le donné et l'artifice paysager, nous poursuivrons en décrivant un site spécifique du projet *Hypothèses d'amarrages*. Nous avons sélectionné le site Earnscliffe, qui correspond à une minuscule station d'essence abandonnée, au coin de la rue résidentielle Earnscliffe et du chemin de la Côte-Saint-Luc, où le collectif SYN- a déposé une table à pique-nique au printemps 2001. Pourquoi ce site en particulier? Pourquoi pas un autre, voire tous les sites? Nous pensons qu'il est préférable, pour ne pas trop déborder, de nous concentrer ici sur un cas précis. D'autant plus que le site Earnscliffe, en ce qu'il se situe à la fois dans un quartier d'une grande diversité ethnoculturelle et dans un paysage enchevêtré de programmes architecturaux parfois contradictoires les uns avec les autres, nous semble un cas emblématique. Par ailleurs, les analyses que nous présentons ici sont valables pour l'ensemble des paysages où travaillait le collectif SYN- avec le projet *Hypothèses d'amarrages* et nous aurons l'occasion d'effectuer des rapprochements et de creuser les analyses par rapport à d'autres sites dans les sections ultérieures.

Lorsqu'il revenait sur le projet *Hypothèses d'amarrages*, Luc Lévesque (2003, p. 56) présentait le site Earnscliffe de la façon suivante.

La table est déposée sur la dalle de béton couverte par le préau de la station. Un modeste parterre d'herbes folles sépare la station des rues avoisinantes. L'échelle intime de l'espace semble faite sur mesure pour la table; la station s'ouvre sur le paysage urbain animé et hybride de Côte-Saint-Luc tout en poursuivant le caractère domestique de la rue Earnscliffe. Le site est

occupé assez régulièrement, si on en juge les microdéplacements de la table, les quelques inscriptions discrètes qui s'y ajoutent d'une visite à l'autre et les restes d'emballages alimentaires divers laissés à proximité. Des cueillettes de déchets doivent quelques fois être faites lors de nos visites pour atténuer le manque de civisme flagrant de certains usagers. Les petits pique-niques organisés sur place ne semblent par ailleurs pas déranger le moins du monde les voisins. Environ un an et demi après son dépôt, la table disparaît avec la singulière station qui l'abritait. La table rase n'a pas été suivie d'une nouvelle construction.

Avant de présenter de quelle manière la table à pique-nique de SYN- s'insère dans ce paysage, il convient d'abord d'en donner une idée générale. Le paysage du site Earnscliffe s'inscrit dans le vaste arrondissement Côte-des-Neiges-Notre-Dame-de-Grâces, secteur de la ville animée par plusieurs groupes ethnoculturels et une population estudiantine due à la proximité de l'Université de Montréal, qui marque sa limite à l'est, avec l'arrondissement d'Outremont. L'accès au site Earnscliffe depuis le métro Villa-Maria requiert la traversée de l'étourdissante autoroute Décarie pour ensuite longer vers l'ouest le bruyant Chemin de la Côte-Saint-Luc, une des nombreuses artères de l'arrondissement. Dans un horizon asphalté, les immeubles à logements des années 1930-1950 et les quelques tours d'habitation aux airs soviétiques qui se dressent un peu partout imposent par leur monumentalité et l'asepsie de leur façade, tout en conférant au paysage une impression d'éloignement. Pourtant, à mesure qu'on se distancie de l'autoroute, en direction ouest, quelques petites rues résidentielles surprennent par rapport à l'apparente vacuité du Chemin de la Côte-Saint-Luc. Quelques enseignes (des restaurants et un dépanneur) sont pratiquement les seuls éléments visuels permettant de distinguer la présence de commerces locaux et d'inférer la présence d'une vie de quartier dans un paysage où la circulation véhiculaire et l'aspect lisse et opaque des quelques entités cubiques d'habitation semblent s'autosuffire. Pourtant, il suffit de circuler sur le chemin Queen-Mary, au nord, ou encore sur l'avenue Monkland, au sud, pour constater que le secteur ne se contente pas de suggérer la présence d'une vie de quartier. Bien au contraire, c'est surtout sur ces artères que la vie urbaine de Notre-Dame-de-Grâces bat son plein. Plusieurs cafés, restaurants et épiceries d'horizons ethnoculturels différents se partagent l'espace où converge ainsi une population démographiquement diversifiée vaquant à ses occupations quotidiennes.

Comme pour plusieurs autres secteurs de Montréal qui sont en périphérie du centre-ville, ce n'est qu'aux heures de pointe que la densité humaine et le débit automobile augmentent radicalement. Néanmoins, la présence de bâtiments commerciaux et industriels

importants, dont une majorité se situe au nord du chemin de la Côte-Saint-Luc, à proximité du métro Namur, favorise une présence automobile constante filant à grande vitesse. Bien qu'il s'agisse d'un quartier largement habité, la voiture reste effectivement le moyen de transport privilégié : l'avenue Monkland et les chemins Queen-Mary et Côte-Saint-Luc, à l'exception de quelques parcelles sur lesquelles nous avons attiré l'attention, demeurent des artères principales reliant l'arrondissement aux secteurs environnants. Leur composition s'apparente majoritairement à une superposition d'immeubles à logements aux façades homogènes ponctuées de restaurants et de commerces possédant presque tous des stationnements à l'entrée. Outre quelques emplettes qu'on peut très bien faire à pied si l'on habite le secteur et qu'on vise un commerce en particulier, il n'est pas aisé de faire du lèche-vitrine comme c'est possible sur la rue Monkland, par exemple.

Il nous faut maintenant revenir à la notion de paysage comme telle et la mettre à l'épreuve du tournant grammatical annoncé en début de chapitre pour souligner son caractère construit, ce qui procède d'abord une critique du réalisme de la signification et dont on retrouve un exposé clair au début des remarques que Wittgenstein dictait à Waismann pour Schlick entre 1931 et 1934. L'exposé de Wittgenstein est alors dirigé contre Frege et la notion de corps de signification, qui suppose que l'attribution de sens aux signes dépend *a priori* de significations contenues de manières synthétiques dans le signe lui-même. Invisible dans nos usages ordinaires, ce corps de signification se tient en quelque sorte derrière les signes, constituant les conditions de compositions possibles que nos règles grammaticales ne feraient que déployer. Pour rejeter ces assertions, Wittgenstein prend alors l'exemple du cube géométrique afin d'annuler la tentation d'y voir la représentation d'un solide idéal dont les « lois » détermineraient la manière de percevoir les cubes réels.

La géométrie parle-t-elle de cubes? Dit-elle que la forme du cube posséderait certaines propriétés? Que pourrait-on bien appeler une propriété de la forme du cube? Assurément, certes, ce qu'une proposition vraie en énonce; ainsi, mettons : qu'une maison est de forme cubique. Quelle proposition peut bien asserter une propriété du nombre un? Celle selon laquelle je n'ai qu'un sou en poche; mais non pas celle qui dit que un et un font deux. Cette dernière est une règle de l'application du mot « un ». La géométrie ne parle donc point de cubes, mais elle constitue [*konstituiert*] la signification du mot « cube ». La géométrie nous dit, par exemple, que les arêtes d'un cube sont de longueurs égales. Rien de plus aisé que de confondre la grammaire de cette phrase avec celle de la phrase : « Les côtés de ce cube de bois sont de longueurs égales »; et pourtant, l'une est une règle de grammaire arbitraire, et l'autre une proposition empirique. Fait-on, maintenant, la remarque que la première phrase n'est pas une proposition empirique, l'on en mésestime encore la grammaire en prétendant qu'elle ne traite pas d'un cube réel, mais qu'elle traite pourtant bien d'un cube, le cube idéal, ou géométrique.

C'est ainsi que naît l'erreur profondément enracinée qui vient placer à côté des cubes réels le cube géométrique, comme si les uns étaient la réalité, l'autre l'idéal. Or, le cube géométrique n'est nullement un [cube] idéal, mais l'intégralité [*der Inbebriff*] des règles qui valent de la forme d'un cube. Le modèle du cube n'est que l'expression de ces règles dans une notation synoptique. Nous aurions certes pu établir la grammaire de la forme du cube de façon tout à fait abstraite; il nous aurait alors fallu dire, par exemple, qu'autour de chaque cube six autres cubes peuvent venir s'appliquer de manière à former un empilement sans interstices, etc.; et tout cela serait très compliqué. Au lieu de cela, dessinons un cube : tout est aussitôt clair pour nous. Comment cela se fait-il? La géométrie du cube était-elle contenue dans le dessin du cube? En aucune façon; mais les règles de la géométrie trouvent seulement dans cette notation une expression extrêmement simple. Et cette facilité qu'il y a à construire, avec cette notation, quelque proposition que l'on veuille former, nous donne le sentiment que, grâce au modèle d'un cube, toute la géométrie nous y serait donné d'emblée : que c'est comme si nous l'extrayions du modèle. Il n'est pourtant besoin que de penser au cas où l'on peut, à l'aide d'une seule figure, exprimer tantôt une proposition de géométrie euclidienne, une autre fois une proposition de géométrie non euclidienne, pour voir que les règles n'y étaient point contenues dans la figure, et que cela tient bien plutôt à notre façon de concevoir la figure. C'est-à-dire que nous n'extrayons rien de la figure, mais que la figure est bien ici elle-même une partie du symbolisme, et d'une forme particulièrement simple; et l'on peut bien dire, en ce sens, que le modèle d'un cube nous guide lors de l'établissement des règles de la géométrie (*D*, p. 69-70. LW souligne. Les crochets sont de l'éditeur.).

Si l'on applique à la notion de paysage ce que Wittgenstein nous dit au sujet du cube géométrique, cela signifie qu'une certaine forme paysagère, le paysage urbain du site Earnscliffe, par exemple, n'est pas l'une des facettes d'un « solide » de significations réunissant des formes paysagères congruentes – celles correspondant aux autres facettes visibles, qui ont des critères d'identités communes (d'autres formes paysagères médiatisant différents dispositifs paysagers de Montréal s'inscrivant dans des contextes précis, puis des époques) – et des formes « autres » – celles de la face cachée, encore étrangères à la positivité du dispositif paysager perçu, car non découverte pour le moment, mais nécessaire à l'unité symbolique du corps de signification (la peinture de paysage, le jardin, puis des mythes, des récits et des documents associés à différentes époques du développement de la ville, par exemple). Au contraire, comme Wittgenstein le spécifie à la même époque, « si nous devons nommer quelque chose qui soit la vie du signe, nous devrions dire que c'est son utilisation » (*CBI*, p. 40. LW souligne). Le paysage serait alors strictement une manière de signifier la réalité, c'est-à-dire de construire une représentation (*Darstellung*) en désignant un objet conçu à partir d'un ensemble de vécus se rapportant à des phénomènes du monde à l'aide de signes (noms simples, sons, images, croquis, cartes, etc.). Bien que le cube géométrique soit bel et bien un modèle, ce qu'il exprime n'est pas un contenu amorphe d'expériences consolidant les significations vécues. Le modèle n'est ici qu'une « synthèse de la

grammaire » (*D*, p. 71. LW souligne). Il est simplement une représentation plus générale (synoptique) d'une gamme d'usages liée à la géométrie, mais qui ne prévaut pas et n'existe pas avant que le cours de la vie en ait spécifié la forme : c'est pourquoi, peu importe le contexte où l'on reçoit la représentation du cube, qu'on soit un architecte préparant les plans d'une maison, un mathématicien construisant une géométrie non euclidienne ou un enfant jouant à Tetris, elle trouve toujours une application. Ce sont donc les règles en vigueur qui dirigeront notre attention sur un « aspect particulier du corps cubique » (*D*, p. 185). Ce qui nous abuse dans le modèle du cube, qui nous pousse à croire qu'il se rapporte à une idée du cube, à une représentation idéale, « spirituelle », c'est qu'elle est devenue si prégnante dans nos vies qu'on n'arrive plus à saisir *comment* elle y est impliquée. Voilà pourquoi Wittgenstein nous encourage à dessiner un cube pour saisir l'expression de ses règles (le comprendre) : les règles doivent nécessairement avoir des expressions simples puisque leur existence et leur signification dépendent de nos usages et de nos manières de les appliquer. Au sujet de cette idée, Jean-Pierre Cometti (2004, p. 18-19. JPC souligne) rappelle en effet que

[L]es règles du langage n'ont d'autre existence que celle de leur usage et des apprentissages qui entrent dans leur application. [...] C'est l'application de la règle qui constitue l'élément déterminant de l'apprentissage des règles, et les règles, tout comme la signification, n'existent pas *en dehors* de leurs applications, par exemple dans l'esprit.

Cependant, n'y a-t-il pas là quelque chose d'étrange? Si l'on soumet à l'examen la notion de paysage urbain grâce à cette conception de la grammaire, il semble qu'on aurait d'un côté *le* paysage urbain, sorte de synthèse synoptique de tous les paysages urbains, puis de l'autre, une multitude de paysages spécifiques en relation ferme avec la synthèse. La présentation de cette représentation synoptique à l'aide d'une image (ou d'une description) à un habitant de la rue Earnscliffe, par exemple, serait alors suffisante pour qu'il comprenne d'emblée le paysage dans lequel il vit quotidiennement, car il trouverait *immédiatement* la bonne façon de le concevoir; il en saisirait l'aspect pertinent parmi l'ensemble des aspects possibles de la représentation. Cela est évidemment absurde et ne rend pas convaincantes les attaques de Wittgenstein contre Frege (et incidemment, la philosophie du *Tractatus*). Pourquoi faudrait-il que l'usage et l'application des signes soient à ce point déterminés, qu'il suffise de simplement montrer la règle pour faire le lien entre les mots et les choses, entre des impressions, des manières de faire et de s'exprimer, puis ce qui est donné dans l'expérience

vécue? Lorsque nous avons présenté le paysage du site Earnscliffe, il semblait plutôt que les citadins pouvaient très bien avoir une image personnelle de leur quartier. N'est-ce pas alors abusif de donner un tel pouvoir aux règles?

Car ce problème est lié à ce qu'on appelle, quand on va trop vite, la « seconde philosophie », qui s'amorce après le *Cahier bleu*. Suivant Jaakko et Merrill B. Hintikka (*IW*, chap. VI), le concept de règle fait son apparition alors que Wittgenstein tente de préserver sa première conception des relations langage-monde, c'est-à-dire l'attribution ostensive de signes langagiers aux phénomènes du monde. Au départ, en 1929, les premières tentatives passent par une exigence de comparer directement les propositions à la réalité, c'est-à-dire un vérificationnisme. Christiane Chauviré (2003, p. 19) explique qu'il était lié à la fréquentation de certains membres (principalement Schlick et Waismann) du Cercle de Vienne et, qu'à l'époque, la « phénoménologie » que Wittgenstein lui-même dit faire dans ses écrits s'apparente plutôt à un phénoménalisme en ce qu'elle visait une « description pure et primaire » du champ visuel. Cela motivera d'abord un passage à un langage physicaliste de tous les jours, mais Wittgenstein sera alors contraint de rapatrier certaines notions du *Tractatus*, étant donné qu'un langage physicaliste est par définition chargé d'hypothèses et qu'on ne peut y atteindre la représentation.

Dans le *Tractatus*, Wittgenstein présentait une logique propositionnelle ayant pour fonction de rendre compte, à partir d'une expérience immédiate et directe, de la donation des possibilités formelles d'états de choses de ce qu'il appelait des « liaisons d'objets simples », c'est-à-dire « la substance du monde⁶ » (*TLP*, § 2.021), *indépendamment* de toute entité hypothétique postulée par les sciences. En ce sens, le *Tractatus* était proche d'un projet phénoménologique visant à découvrir la structure conceptuelle du monde à partir de notre expérience immédiate, où celle-ci *montre par ostension* les possibilités d'états de choses enchevêtrées dans les faits de la surface du monde (*IW*, p. 173). Et Wittgenstein cherchera à articuler cette conception de l'ostension au sein de son nouveau paradigme physicaliste, comme on a pu le voir dans l'exemple du cube géométrique.

⁶ Mathieu Marion rappelle cependant que les objets simples ne sont pas des essences et, ce faisant, il n'exprime pas des propriétés catégorielles de l'objet. Ce sont plutôt des substances formelles de possibilités d'états de choses. « On notera par ailleurs que les « simples » de Wittgenstein ne sont pas des substances aristotéliennes, car ils ne sont pas *porteurs* des propriétés mais bien plutôt ce qui *forme* les propriétés matérielles » (Marion, 2004, p. 55).

Il s'agit évidemment d'une thèse difficilement démontrable de façon systématique dans ce mémoire, que les Hintikka posent à la suite d'un long parcours philosophique et à partir d'une analyse serrée du *Tractatus*, d'écrits de la même période et d'interprétations philosophiques qui montrent les influences et les critiques de diverses théories plus ou moins proto-phénoménologiques du tournant du XX^e siècle chez Wittgenstein : principalement, le phénoménalisme de Mach, le concept d'image en tant que signe du phénomène chez Boltzmann, les systèmes d'images comme possibilités des phénomènes chez Hertz et les objets de connaissance directe de Russell (des *sense data* donnés immédiatement dans l'expérience et qui ne peuvent être communiqués dans le langage, d'où la distinction entre dire et montrer dans le *Tractatus*). À ce sujet, on consultera *IPWH*, où Jaakko Hintikka montre les identités et les différences avec ces théories, puis présente la phénoménologie du *Tractatus*, ici comprise comme tentative de réduction au donné immédiat. Il convient cependant d'apporter une précision sur la phénoménologie ici entreprise implicitement par Wittgenstein, étant donné que la tradition phénoménologique que l'on reconnaît aujourd'hui ne se revendique généralement pas de lui. Suivant Hintikka (*IPWH*, p. 64-65), si chez Wittgenstein comme Husserl, la tâche de la philosophie est de comprendre les relations à nos concepts tels qu'ils sont codifiés dans le langage et par rapport à la réalité qu'ils représentent, il y a une différence fondamentale dans leur conception de la phénoménologie. Chez Husserl, l'expérience empirique doit être articulée aux données hylétiques (brutes, amorphes) de l'expérience. De manière réflexive, cela permet de donner un objet à la conscience dont l'expérience est ensuite réduite à ses propriétés, ses relations, etc. Ces formes ou ces essences, qu'elles soient posées comme remplissement des données hylétiques ou prises comme un « dehors » les informant, forment toujours une médiation entre l'intuition que nous en avons et les concepts qui les recouvrent. Cependant, chez le Wittgenstein du *Tractatus* (et de la période intermédiaire), *il n'y a pas* de médiations. Notre expérience du monde n'est jamais articulée catégoriellement et ne participe pas d'une « activité constitutrice » de notre langage pour lequel on introduirait des référents aux objets appropriés. Il est déjà en ordre : l'analyse du langage ne vise que sa clarification, elle « se compose essentiellement d'éclaircissements » (*TLP*, § 4.112). Selon Hintikka, voilà pourquoi Wittgenstein ne voit pas de problème (pour l'instant) à poser une expérience immédiate saisissant d'un trait l'ensemble des possibilités d'états de choses des phénomènes.

On retrouve à la même époque, au début des années 1930, une distinction qui apportera des éclaircissements sur le statut de la représentation et son rapport avec l'expression des usages et des manières de faire. Il expliquera en effet que l'expression « le *sense datum* visuel d'un arbre » traite du même objet que l'expression « l'arbre physique » et relie respectivement ces expressions à un « œil géométrique » et un « œil physique » (CBI, p. 121). Dans ce rapprochement, l'idée est de montrer que si nous vivons dans un monde physique, où les expressions identifient des objets et les mettent en relation avec d'autres selon des schémas communicationnels reconnus, dans lesquelles la façon dont les mots et les phrases traitent de l'objet devient une hypothèse pour autrui, qui peut alors se rapporter à la même expérience (ou une expérience similaire) car il comprend lui aussi cette façon de concevoir l'objet, il se pourrait fort bien qu'au sein même de ce monde physique, je réfère à des *sense data* qu'il ne conçoit pas immédiatement, mais qui, à la base, se réfère aux mêmes objets que lui. Suivant Jaakko Hintikka, ce sont là deux modes d'identification des objets que Wittgenstein présente dans le *Cahier bleu*, qui se réfèrent respectivement à un *je* physique (public) et un *je* aspectuel⁷ (géométrique).

In the case of one type of identification method, we identify persons, objects, events, places and times in what might seem the obvious way, that is to say, by reference to some publicly available, object-oriented framework of reference. I have called such object-oriented modes of identification *public*, not to mark a contrast with what is only privately accessible, but to highlight the impersonal character of the framework of reference which is relied on in public identification. The contrast is, rather, with a mode of identification in which a person's vantage point plays a crucial role. For instance, in visual cognition the perceiver's visual space provides the requisite frame of reference. Even if I do not see who the people around me are, in so far as I can make each of them out so clearly as to occupy a definite slot in my visual space, I will have to treat them as so many well-defined objects. For instance if I see a man there in the doorway, I can – and in some sense must – treat him as one and the same individual even if I do not see (or otherwise know) who he is. To adopt Quine's sometime quip for my purposes, there is room only for one man there in the doorway, even for only one phenomenological man, so to speak (IPWH, p. 75-76).

Avant de reprendre Wittgenstein là où nous l'avons laissé, ces deux modes d'identification peuvent alors éclaircir l'expérience du paysage du site Earnsliffe par la présentation du cadre physique et de la vie qui l'anime. L'idée de présenter l'articulation de ces deux modes d'identification rejoint par ailleurs les questionnements actuels de

⁷ Hintikka utilise l'adjectif anglais « perspectival » que nous traduisons par « aspectuel », car il s'agit d'une manière particulière de percevoir et de concevoir un objet. Plus précisément, *The Merriam-Webster Dictionary* donne la définition suivante : « the aspect in which a subject or its parts are mentally viewed; esp : a view of things (as objects or events) in their true relationship or relative importance. »

l'urbanisme. Dans un ouvrage collectif sur les fonctions et les usages liés à la rue, François Ascher (2007) parlait d'ailleurs d'un « double partage » entre les fonctions de la rue et la coexistence des utilisateurs, ce qui peut éclairer d'abord le mode d'identification physique. Ainsi, lorsque nous avons présenté le paysage du site Earnscliffe, il apparaissait clair que les rues y jouaient un rôle fonctionnel, servant principalement aux déplacements des citadins, aux transports de marchandises et à la distribution de biens et services. Mis à part quelques secteurs empreints d'urbanité, comme l'avenue Monkland, où la prolifération d'entreprises liées à la restauration, l'alimentation et divers services usuels répondait à un besoin des résidents, la majeure partie des artères importantes du quartier inhibent, en quelque sorte, le potentiel d'hybridité et d'exotisme inhérent à l'arrondissement. En effet, lorsque des rues comme le chemin de la Côte-Saint-Luc furent élargies, cela répondait à un besoin de circulation accrue : l'étalement urbain dans l'ouest de Montréal, la demande croissante de biens et services, l'ouverture et le développement d'entreprises et d'industries requéraient un débit véhiculaire supérieur (automobiles, camions commerciaux, import/export, etc.).

Le programme de la rue Earnscliffe, lié à la vie domestique et intime, se retrouve ainsi dans une situation où son opérationnalité dépend des fonctions spécialisées des infrastructures (routes, viaduc, transport en commun). De façon générale, la vitesse et la concentration automobile présente sur le chemin de la Côte-Saint-Luc augmentent le niveau de pollution sonore et visuelle, ce qui tend à décourager le magasinage piétonnier et la promenade. Il y a bien sûr un dépanneur Bière & Vin, une rôtisserie et un restaurant de cuisine vietnamienne, mais cela ne suffit pas toujours. Quelques résidents choisiront peut-être de marcher jusqu'à la rue Monkland, reste que la majorité trouvera tout naturel de prendre sa voiture pour atteindre le centre commercial le plus proche ou les épiceries et commerces du chemin de la Côte-des-Neiges, puis un lieu plus attractif afin de se promener avec les enfants un dimanche après-midi. La sécurité peut également devenir un enjeu important : laissera-t-on ses enfants jouer librement sur la rue Earnscliffe, qui, malgré l'interdiction formelle, pourraient s'aventurer sur le dangereux chemin de la Côte-Saint-Luc? Silencieusement, ils rejoignent peut-être ce vieux poste d'essence délabré, tout juste à la limite du petit monde que les adultes leur ont dévolu. Leurs parents n'y voient probablement pas de problèmes, le poste d'essence ayant été désaffecté en bonne et due forme : gestion des matières dangereuses et des solvants et condamnation des ouvertures diminuent les risques d'accident. Ce qui les

inquiète, c'est plutôt la proximité de Côte-Saint-Luc, car un pas de plus et le jeu pourrait se transformer en accident.

Comme on le voit ici, ces quelques événements, personnes et objets présents dans le paysage du site Earnsccliffe se rapportent à des modes d'identification physique. Pour chacun d'entre eux existent des manières publiques de s'y rapporter, de communiquer à leur sujet et de les décrire. D'autres événements comportant divers objets, personnes, un temps et un lieu précis auraient pu être élaborés plus longuement, telles que la frustration des automobilistes lorsque des camions de livraison bloquent partiellement le chemin, les travaux d'entretien de la voie publique et même la présence animale aux alentours du poste d'essence désaffecté. Mais, ce qu'il importe de souligner ici, c'est que tous comportent un « double partage » : les diverses fonctions associées à la rue sont toutes intégrées à l'existence des utilisateurs. Par exemple, un petit garçon est mordu par une chauve-souris qui avait trouvé refuge sous le préau du poste d'essence alors qu'il jouait aux cowboys et aux Indiens en soirée. L'identification physique de l'événement ne posera aucun problème : « une chauve-souris m'a mordu », gémit-il.

Dans une ville, la présence d'animaux n'étonne pas. Ce qui peut surprendre, c'est précisément que ce fut une chauve-souris. Voilà un amarrage probant au mode d'identification aspectuel. En effet, on peut très bien imaginer qu'un journal de faits divers apprenne la nouvelle (son identité physique) et la trouve suffisamment riche pour la placer en couverture. Comble du bonheur (pour le journaliste), on lui fait savoir que le petit garçon a la rage. Il décidera alors de rencontrer le petit garçon pour avoir sa version des faits. Puis, quand la nouvelle sera imprimée, le titre pourrait ressembler à quelque chose comme « Un enfant parti à la chasse est pourchassé par un vampire ». Que s'est-il passé, entre l'événement *comme tel*, son identification physique, puis ce nouvel événement physique plutôt étrange, qui prend la forme d'un article de journal? L'identité physique de la contraction de la rage à cause d'un animal en ville est trop banale pour que le journaliste n'en présente que la description : cela ne ferait que trois lignes, tout au plus. L'idée est d'arriver à atteindre la perspective de celui qui a vécu l'événement, à la manière des journalistes qui interrogent souvent quelqu'un qui était présent lors d'un accident afin d'avoir sa version des faits, comme on le voit souvent aux nouvelles télévisées. Sinon, les faits qui nous parviennent dans

la distance des médias ne seraient jamais plus que des faits et bientôt plus rien, puisqu'ils n'exerceraient aucun pouvoir d'attraction dans nos vies. C'est en effet toute la puissance du témoignage : il enrichit les faits, il leur donne vie en les soumettant aux oscillations de la pensée, de ses impressions et de l'imagination. Dans le cas du jeune garçon, on peut très bien imaginer qu'il réponde avoir été mordu par un monstre. Au fil des échanges, le journaliste tenterait de caractériser plus précisément ce à quoi le petit garçon faisait référence (« De quoi avait-il l'air? »). Et ce dernier répondrait : « Il avait des dents pointues... comme dans le film avec Brad Pitt! »

Par ailleurs, lorsque Hintikka présente le rapport entre les modes d'identification physique et aspectuel, il met justement l'accent sur la nécessité de se rapporter à un cadre public de communication, d'où la blague qu'il n'y a toujours de la place que pour un seul homme à l'entrée d'une pièce s'il y en a effectivement seulement un que j'ai pu repérer dans mon champ visuel. Ce n'est pas qu'il ne puisse imaginer qu'il y en ait plusieurs ou rêver qu'une femme nue entre dans la pièce, c'est simplement que pour être compris d'autrui, il doit se rapporter nécessairement à l'identité physique des personnes et des événements. De la même façon, le petit garçon, pour communiquer son expérience effroyable doit visiblement tenter des analogies, présenter des exemples et se rapporter à des termes bien connus. Et c'est pourquoi malgré son titre sensationnaliste, notre article fictif sur la morsure de chauve-souris ne pourrait pas être développé sur le thème du vampire (sinon ce ne serait plus du journalisme). Le titre suffit et permet de suggérer que l'insolite, le danger ou l'étrange surgissent parfois dans le cours banal des événements, sans qu'on ait pu le prévoir, et les met à l'épreuve par l'irruption d'autres aspects auxquels on porte moins souvent attention.

En outre, ces exemples montrent bien ce que les Hintikka (*IW*, p. 167) ont relevé quant à l'expérience immédiate chez Wittgenstein, à savoir qu'elle devient une « source d'intuition grammaticale » au sein des cadres publics en vigueur. En effet, chaque exemple que nous avons présenté pourrait également revêtir une grande diversité d'aspects particuliers. Et c'est pourquoi Ascher peut parler d'un « double partage » : l'urbanité n'est jamais qu'une adéquation des usages avec les fonctions prescrites par les infrastructures, car la vie a toujours le pouvoir d'exhiber le « dehors » de ces fonctions. Cependant, avant d'établir les conséquences d'une telle réflexivité, il convient de revenir à Wittgenstein, car cette

conclusion met en échec les idées avancées avec l'exemple du cube géométrique. Dans les *Dictées*, en effet, si la règle grammaticale joue le rôle d'intermédiaire entre le nom attribué à un aspect de l'objet, lui permettant d'acquérir un statut publiquement reconnu (*IW*, p. 212), on ne comprend pas très bien comment, par exemple, un certain aspect conféré à un événement peut constituer un dehors par rapport au cadre communicationnel en vigueur, se mesurer à ce que la grammaire dicte, de quelle façon il peut y jouer un rôle, la transformer et la parfaire. Le même problème survient à partir des autres exemples énoncés plus tôt : si la règle est donnée d'une manière aussi « naturelle », parce qu'il va de soi que les choses fonctionnent d'une certaine manière, on ne saisit pas de quelle façon même un enseignement par répétition arriverait à changer le cours des choses, ce qu'il signifierait une fois établi, quelle pourrait être sa pertinence et quelle serait sa précision.

C'est que concrètement, la modification d'un cadre public ne se fait pas à la manière d'une « parole divine », mais passe par différents niveaux et d'innombrables instances, qu'il s'agisse de manières de faire quotidiennes, de normes institutionnelles d'usage liées au contexte ou encore de valeurs et de principes sous-tendant les priorités mises de l'avant pour un certain cadre de vie.

Le danger que nous courons de succomber à une illusion devient particulièrement clair si nous nous proposons de donner des noms aux aspects « ceci » et « cela », par exemple A et B. Car nous sommes très fortement tentés d'imaginer que donner un nom consiste à mettre en corrélation d'une manière singulière et assez mystérieuse un son (ou un autre signe) avec quelque chose. La manière dont nous utilisons cette corrélation singulière semble ensuite presque une question secondaire. (On pourrait presque imaginer que nommer fût le résultat d'un acte sacramentel singulier, et qu'il crée une sorte de relation magique entre le nom et la chose.) (*CBr*, p. 263-264)

Tel qu'on peut le voir dans ce passage, Wittgenstein critique la conception de l'ostension au moyen des règles. À partir du *Cahier brun*, en effet, ce sera toujours la manière d'utiliser les signes qui servira à articuler la corrélation entre le nom et l'aspect de la chose. Et c'est précisément la nature de ces questionnements que nous venons tout juste de formuler qui poussera Wittgenstein à réviser sa conception des règles grammaticales à la lumière des jeux de langage. Bien que ces derniers apparaissent déjà dans certains passages des *Dictées*, puis dans le *Cahier bleu*, ils ne sont alors que des constructions simples visant à poser des exemples d'interactions langagières au sujet de problèmes de grammaire et d'expériences. Suivant les Hintikka (*IW*, p. 218), le *Cahier brun* constitue le point de départ à partir duquel

Wittgenstein se rapproche d'un système complet de communication humaine, où ce sont les jeux de langage qui constituent les relations entre le langage et le monde. En effet, un peu après avoir rejeté l'ostension par les règles, il établit le nouveau critère qui orientera les recherches philosophiques ultérieures, que le § 97 cité en début de chapitre annonçait déjà.

Cependant, quand nous proposons de donner des noms aux aspects d'un dessin, nous donnons l'impression qu'en voyant le dessin de deux manières différentes et en disant quelque chose dans les deux cas, nous avons fait plus qu'accomplir cette action sans intérêt; mais nous nous rendons compte maintenant que *c'est l'usage du « nom », et en fait le détail de cet usage*, qui donne au nom sa signification singulière (CBr, p. 266. Nous soulignons).

Et ces « détails » sont d'une complexité et d'une diversité incroyable. Pour mieux situer ce dont peuvent traiter les jeux de langage, Wittgenstein dresse une liste au début des *Recherches* où, ce qui est remarquable, c'est justement la diversité des activités que les jeux servent à articuler. Car « parler un langage fait partie d'une activité, ou d'une forme de vie », « faire du théâtre », « chanter des comptines » et « représenter par des tableaux et des diagrammes les résultats d'une expérience » sont autant des jeux de langage qu'« établir une hypothèse », « décrire des objets en fonction de ce qu'on en voit » et « rapporter un événement » (PU, I, § 23). Les jeux de langage explorent donc non seulement nos façons de communiquer par la parole, mais également l'ensemble du contexte conceptuel et comportemental plus large qui fait des interactions humaines une culture. Voilà pourquoi les Hintikka diront que « [l]es jeux de langage sont vraiment la mesure de toute chose » (IW, p. 218). Pour arriver à cette primauté logique et conceptuelle des jeux de langages sur les règles dont discuteront les Hintikka, Wittgenstein développera un argumentaire que les études wittgensteiniennes appellent « la discussion sur l'obéissance aux règles », ou encore « suivre une règle » (« *to follow a rule* »), et qui est développé dans les sections 143-242 des *Recherches philosophiques*. Nous ne pourrons pas ici présenter l'argument dans son ensemble, mais nous pouvons en dire quelques mots de façon à préparer le terrain pour l'approfondissement de la notion de « remarque de l'aspect » dans les sections à venir. Dans le chapitre suivant, nous verrons en effet que la primauté des jeux de langage sur les règles rend possible des articulations hétérologiques entre le dire et le voir.

Si les jeux de langage sont un ensemble de schémas, de cadres, permettant de mettre en relation « la manière d'agir commune aux hommes » avec un « système de référence » (PU,

I, § 206), qu'est-ce que cela suppose vis-à-vis des règles? Wittgenstein pose quelques questions et indique une distinction qui peut éclairer nos questionnements.

Ne sais-je donc pas à quel jeu je voulais jouer avant d'y *avoir* joué? Ou toutes les règles sont-elles contenues dans mon acte d'intention? Est-ce l'expérience qui m'apprend que telle sorte de jeu résulte d'ordinaire de tel acte d'intention? Ne puis-je donc pas être certain de ce que j'ai l'intention de faire? Et si c'est là un non-sens – quelle sorte de connexion ultrarigide existe-t-il entre l'acte d'intention et ce que j'ai l'intention de faire? – Où la connexion entre le sens des mots « Faisons une partie d'échecs » et l'ensemble des règles du jeu s'établit-elle? – Dans la liste de ces règles, dans l'apprentissage des échecs, dans la pratique quotidienne du jeu (*PU*, I, § 197. LW souligne).

Dans ce passage, Wittgenstein ne dit pas que nous suivons les règles inconsciemment ou consciemment. Il ne tranche pas non plus à savoir si c'est l'expérience qui me permet d'identifier le jeu performé selon ce que nous voulons exprimer et faire. Il nous dit plutôt que c'est dans la liste des règles et la pratique quotidienne que se trouve l'explication de notre obéissance à des règles. Dans les quelques exemples du paysage du site Earnscliffe présentés plus tôt, qu'avons-nous observé? Chaque événement, puis les objets et les personnes impliqués, possèdent des identités physiques (publiques) reconnues et admises. Dans leurs comportements, leurs interactions et leurs manières de faire, ces personnes conçoivent toutes un aspect plus ou moins similaire des choses et savent s'y rapporter de la juste manière selon les contextes. En effet, les lois, les règlements et les conventions implicites sont un ensemble de schémas qui confèrent au paysage son caractère public. Non qu'elles soient contenues dans l'objet (ou la chose) paysage, mais bien qu'elles en structurent la « physionomie » et rendent ainsi possible l'adéquation entre les vécus et les jeux de langage impliqués. Les questions lancées par Wittgenstein à un interlocuteur fictif servent ainsi à nous orienter vers cette fine nuance que les Hintikka (*IW*, p. 224) repèrent eux aussi : ce qui importe n'est pas le fait qu'il y ait ou non des formules dans l'esprit des citoyens lorsqu'ils interagissent, mais bien que leur adéquation avec la règle signifie quelque chose dans leurs vies, parce qu'il « existe un usage constant, une coutume » (*PU*, I, § 198).

Cela dit, la logique des jeux de langage qui se met en place dans les *Recherches philosophiques* et se poursuivra sur des problèmes particuliers (concepts psychologiques et approfondissement du problème des couleurs, notamment) dans les écrits ultérieurs amène des changements profonds. En effet, demandera-t-on, quel effet la destitution des règles au profit des jeux de langage a-t-elle si la signification des concepts pour les formes de vie

prime? Le paysage du site Earnscliffe peut encore une fois être mobilisé afin d'éclaircir ces changements. Dans la description que nous en avons faite précédemment, nous avons d'abord insisté sur le fonctionnalisme de la condition urbaine du quartier pour ensuite pointer la possibilité qu'ont des événements, des objets et des personnes de trouver une identité sous un mode aspectuel. Le cas de la morsure illustre alors une occurrence possible de chatoiements singuliers dans le flux du vécu quotidien, tandis que le petit garçon projetait des fictions liées au vampire sur l'événement vécu de la morsure. Dans la conversation avec le journaliste, ce dernier arrivait à identifier cette fiction dans le témoignage du petit garçon, qu'il utilisait ensuite pour enrichir le fait divers. Il est maintenant temps d'élargir la portée théorique de cet exemple de manière à compléter la description du paysage du site Earnscliffe.

La mise en cause des modèles issus de l'urbanisme fonctionnel n'a rien d'obvie aujourd'hui. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, depuis les années 1960, plusieurs accusations ont tenté de le transformer sur des bases anthropologiques, critiques ou encore sur le même terrain, puis de nouveaux modèles ont vu le jour selon ces perspectives. Par delà leurs différences, ces dernières pointaient plus ou moins toutes dans une même direction : augmenter l'importance de l'espace tel qu'il est vécu dans la refiguration des espaces urbains par la réaffirmation de l'imaginaire. Ce n'est donc pas un hasard si François Ascher, lorsqu'il identifie les limites du modèle dominant de spécialisation fonctionnelle des rues, discute notamment d'un « retour de l'imaginaire urbain dans lequel l'urbanité [...] tient précisément au mélange, à la variété, à l'inattendu, au spectacle d'un espace composite » (Ascher, 2007, p. 27).

L'urbanisme contemporain admet généralement ce genre de proposition, car il reconnaît la richesse qu'apporte l'imaginaire urbain au sein de ces jeux de langage. En plaçant au centre de la logique des villes un modèle fonctionnaliste, les urbanistes ont éventuellement réalisé que leurs schémas faisaient abstraction des indéterminations inhérentes au vécu quotidien, d'où la reconnaissance progressive de leur vacuité à mesure que se sont succédées les apories. Ces apories sont simplement des jeux de langage dont les critères sont progressivement corrompus par les événements singuliers, les nouvelles manières de faire, puis la reconnaissance de qualités originales d'objets et de topoï banalisant en retour leurs vertus officielles : « [p]our que la règle puisse me sembler produire par avance

toutes les propositions qui découlent d'elle, il faut que ces propositions *aillent de soi* pour moi », dira Wittgenstein (*PU*, I, § 238. LW souligne). Si, en effet, une logique de jeux de langage donne la primauté au sens qu'ont les règles dans nos vies, elle confronte également les critères constitutifs de ces règles et les rend complètement dépendantes des possibilités contextuelles des jeux en tant que « coups » permis (*IW*, p. 231). La table à pique-nique que le collectif SYN- dépose sous le préau du poste d'essence désaffecté ne serait pas un critère d'aménagement urbain probant pour un urbanisme fonctionnel étroit. En effet, elle ne correspondrait pas à son critère de circulation appliqué lorsqu'il doit par exemple élargir le chemin de la Côte-Saint-Luc. Mais ce dernier n'est en fin de compte qu'une typification; le concept de circulation étant ici rigoureusement fixé, professant conséquemment l'uniformité des comportements (*F*, § 374), puisqu'il infère que c'est nécessairement la direction que prendra et que doit prendre la vie urbaine.

Il y a déjà des interactions sociales et des petites communautés à l'intérieur des sites choisis : elles sont en quelque sorte dans leurs paysages, s'agglutinant momentanément sur le site, puis circulant périodiquement dans son voisinage et le lieu public plus large où les sites se trouvent. Autrement dit, *des jeux de langage se jouent*⁸. C'est en quelque sorte le point de départ des *Hypothèses d'amarrages*. Dans un présent où les patrons urbains sont difficiles à saisir, où l'urbanisme constate que ses règles et ses critères n'embrassent plus les faits, il doit savoir faire table rase et se rapporter purement aux faits pour ensuite les mettre à l'épreuve, les étudier et éventuellement mieux les comprendre. Ici, nous revenons quelque part à l'idée de laboratoire d'exploration urbaine présenté par le collectif sur son site web et que nous avons cité au tout début du chapitre précédent. Pour le projet *Hypothèses d'amarrages*, SYN- a choisi un élément de mobilier qui participe déjà de jeux tout à fait actuels du point de vue de nos vies.

Ça vaut le coup de tenter l'exercice, puisque toutes les conditions sont là. Malgré la vacuité de son apparence, le paysage du site Earnscliffe est habité d'une population de tous âges et de toutes origines, où jeunes étudiants et personnes âgées se côtoient, puis Africains, Indiens, Algériens, Égyptiens et autres se croisent quotidiennement. Plus près du site

⁸ Nous reprenons ici une partie de *PU*, I, § 654 : « Notre faute est de chercher une explication là où nous devrions voir les faits comme les "phénomènes originaires"; en d'autres termes, là où nous devrions dire que *tel jeu de langage se joue*. »

Earnscliffe, voitures et camions quittent et rejoignent Décarie alors que des autobus se succèdent périodiquement à des instants calculés au quart de tour. À cela s'ajoute un petit poste d'essence abandonné, où la rouille et la friche se sont installées. Dans cette instabilité, la table à pique-nique aurait-elle la capacité de catalyser les potentialités d'interactions présentes dans le paysage? Comment cela fonctionnerait-il? La traversée du site colorera-t-elle des zones plus sombres dans l'espace blanchi du paysage?

2.2 Vers une paysagété interstitielle

Lorsqu'un certain type, par exemple, ne se rencontre que rarement, aucun concept de ce type ne peut être formé. Les gens n'y voient aucune unité, aucune physionomie particulière.
F, § 376

Cette stratégie visant à se rapporter purement aux faits, sur laquelle le collectif SYN-mise pour saisir les patrons de la matière urbaine, est liée plus généralement à la reconnaissance progressive de la complexité de tout présent, problématique dont on trouve une manifestation en urbanisme actuel dans ce « double partage » auquel Ascher référerait en discutant de la rue. D'une part, la ville contemporaine doit assumer un flux considérable qu'elle supporte grâce à la spécialisation des infrastructures : zonage spécifique des secteurs bâtis afin d'ordonner l'activité humaine et hiérarchisation des voies de circulation pour que la communication entre ces zones soit optimale et s'opère naturellement. Ce modèle fonctionnel, dont nous avons déjà parlé et dont nous discuterons maintes fois encore, reste indispensable vu le niveau de complexité des villes. Il est constamment retravaillé par les urbanistes, qui privilégient tantôt des solutions plus près de la gestion systémique et dans d'autres cas des solutions inspirées d'une approche locale vis-à-vis des espaces urbains. Par exemple, suivant Ascher (2007, p. 29-30), des villes comme Tokyo et Paris mettent de l'avant ces logiques, respectivement en réactualisant la logique fonctionnaliste par un accroissement des niveaux de spécialisation des infrastructures et en la remettant en cause par un modèle inspiré des principes d'unité de la ville moderne bourgeoise, où tendent à coexister l'ensemble des services au sein d'un même lieu. D'autre part, si ces infrastructures sont

importantes à une grande échelle, car elles garantissent le bon fonctionnement de l'économie globale et de la culture de masse des villes, notamment, elles ne sont pourtant pas la seule ressource offerte. En effet, le concept de « double partage » suppose que les citoyens eux aussi construisent la ville; autrement dit, que le fonctionnement des villes ne repose pas seulement sur des infrastructures, mais également sur ce que les citoyens en font, comment ils les aménagent à leur tour, que ce soit par des initiatives citoyennes qui influencent la politique et la structure administrative des villes ou bien, à un niveau plus basique, simplement par les usages quotidiens qu'ils font de la rue, du dépanneur, des parcs et des lieux publics.

La reconnaissance de cette dimension dans la création des espaces urbains, puis son ouverture progressive comme champ de pratique légitime pour les urbanistes, correspond à ce que certains spécialistes en sciences humaines ont appelé une « pensée faible en architecture » (Genard, 2008 ; Guyaux, 2008). Ce concept vise à souligner que les citoyens sont des sujets compétents dotés de capacités qui vivent des expériences sociales et sensibles non négligeables du point de vue de la gestion urbanistique des villes. Cette lecture participe d'un urbanisme dit « réflexif », en écho à Kant qui introduisait l'idée de réflexivité pour éviter d'essentialiser le jugement déterminant que la modernité a largement embrassé dans ses déclinaisons scientistes. Cela nous permet aussi de mesurer la distance qui nous sépare de cette lecture de la modernité, d'admettre que nos principes de connaissance sont fragiles et dépendent aussi d'une part d'indétermination. Se distançant de l'apodicticité et du caractère déterminant du *logos* de la science, l'urbanisme réflexif embrasse alors des formes de savoirs liés à la connaissance sensible, à l'imagination, à des formes d'intelligence procédant par ressemblance, similitude ou iconographie. Dans cette perspective, les événements, les personnalités et les objets fréquentés dans l'expérience vécue sont non seulement abordés dans leur dimension publiquement reconnue, mais également en tenant compte du fait que les aspects qu'ils peuvent prendre sont multiples, qu'ils sont « évocateurs » et contribuent ainsi à une réalité complexe toujours en train de se faire (Guyaux, 2008, p. 127).

Cette ouverture réflexive à la praxis suppose en retour qu'il faut accepter de s'en remettre aux potentialités de sens des objets urbains telles qu'elles sont actualisées dans l'expérience vécue des citoyens. Voilà pourquoi Genard (2008, p. 19) dit par exemple, que du

point de vue de l'urbanisme réflexif, « [l']art, sous la forme d'interventions, d'installations prend le statut de vecteur de connaissance » : les œuvres éphémères disposées un peu partout dans le Quartier des spectacles, par exemple *Champ de pixels* et les événements tels que *État d'urgence*, dont nous avons discuté dans le chapitre précédent, font vibrer la ville sur un rythme événementiel et offrent ainsi une multitude de prises possibles sur l'espace urbain. D'où, finalement, l'idée de Ascher exprimée plus tôt, à savoir que la remise en cause du modèle de spécialisation fonctionnel dépend en partie du retour de l'imaginaire dans les discours et les préoccupations des spécialistes de l'espace. En effet, ce retour suppose la prise en compte de la « sérendipité » (Ascher, 2007, p. 28). Grâce aux festivals et autres événements culturels, la ville rend possible des occasions de communication intersubjective, d'échanges inattendus avec l'autre dans la rencontre et le dialogue, puis la circulation aléatoire d'idées, d'états de conscience, de fictions et d'imaginaires dans le vécu qui enrichissent la réalité présente.

Pour donner suite à ces précisions sur la reconnaissance de l'importance de la réflexivité entre la praxis et le travail de conceptualisation des spécialistes de l'espace, il convient d'attirer de nouveau l'attention sur l'exergue de la présente section. Le paragraphe de Wittgenstein s'inscrit⁹ dans un ensemble de remarques destinées à préciser le caractère thérapeutique de son entreprise philosophique, qui peut « *mettre fin* à une maladie de la pensée » (*F*, § 382. LW souligne) en clarifiant toujours le rôle des concepts et des faits qu'ils font voir dans nos formes de vie plutôt que de prendre comme phénomènes originaires des représentations idéalisées, par exemple. D'où, par ailleurs, l'idée du § 654 des *PU* cités dans la note 8 : la seule certitude qu'il reste aux spécialistes en études urbaines (et en sciences humaines) dans un présent complexe et toujours en train de se faire est de se rapporter aux faits de la vie que font voir les jeux de langage, car ils sont ce qui permet aux formes de vie de s'articuler dans des schémas de communication, des habitudes, puis des coutumes. En avançant que les gens ne « voient aucune unité, aucune physionomie particulière » dans les types rarement rencontrés et qu'ils ne peuvent par conséquent en former un concept,

⁹ Il est indiqué dans l'appareil éditorial des *Fiches* que les § 376-377 sont intercalés entre les § 381-382 de la Bergen Electronic Edition (BEE) du *Nachlass*. L'édition que nous utilisons (Gallimard, Bibliothèque de philosophie) tire parti d'une édition anglaise fiable (BEE, Oxford University Press, CD-ROM) pour ajouter à sa traduction de l'allemand un appareil critique tenant compte des détails de transcriptions, des ratures, des collages et des ajouts de texte en marge par Wittgenstein lui-même, s'assurant ainsi d'une juste mise en ordre des remarques.

Wittgenstein dit bel et bien qu'« [i]ls n'en forment pas une image et ne le reconnaissent jamais qu'au cas par cas. » (*F*, § 377) Du point de vue de spécialistes en études urbaines, il n'est effectivement pas aisé de saisir ce qu'offrent à voir les concepts du monde ordinaire, ici la singularité des événements tels qu'ils sont vécus par les citoyens. S'ils enrichissent bel et bien l'urbanité, le caractère « objectif » dont se réclament habituellement les études urbaines suppose un certain usage des mots selon des critères différents (exactitude, savoir, clarté, précision) de ceux de la vie ordinaire, comme si leur « mot ne pouvait pas *désigner la même chose* » (*F*, § 381) que ce qu'il montre pour les citoyens. Pourtant, nous dit Wittgenstein, cette indétermination des concepts est elle-même un quelque chose désignant les objets (*F*, § 381). La forme de ces objets n'est pas fixe pour les citoyens, elle fluctue selon les événements et leur aspect varie aussi selon les contextes où elle se déploie. Mais cela ne veut pas dire que les urbanistes d'aujourd'hui, ceux du moins qui reconnaissent la nécessité d'une réflexivité vis-à-vis de la praxis, ne peuvent avoir une *image de l'indétermination* des événements et des objets, ce qui les « rend sensible à l'indétermination » (*F*, § 381).

Le collectif SYN- s'inscrit selon nous dans cette pensée faible en architecture, en ce qu'il est sensible, justement, à l'indétermination de l'aspect que les citoyens prêteront aux événements quotidiens et aux objets qui y sont mobilisés. C'est pourquoi, nous l'avons noté, leur travail se présente comme un laboratoire d'exploration : laisser de côté toute forme d'*a priori* pour ne considérer que les faits, c'est-à-dire les modulations qu'a effectivement provoquées l'amarrage des tables sur les sites. Pour comprendre la possibilité de cette appropriation par les citoyens, il faut d'abord la rapporter au statut de la paysagété interstitielle. Ce n'est qu'à partir de là que nous pourrons amorcer la discussion sur ce que *donnent* à voir les formes de vie au sein des faits d'usage du mobilier dans le chapitre suivant. La paysagété interstitielle se rapporte avant tout à une « artialisation » du paysage urbain, où l'insertion des tables à pique-nique joue un rôle de vecteur de prises possibles sur ses identités physiques, permettant de « débusquer ou introduire des intervalles comme cadres d'émergence de nouvelles possibilités de vie » (Lévesque, 2005, p. 40).

La notion d'artialisation est ici empruntée à Alain Roger (1997), dont les travaux visaient à montrer que la peinture de paysage construit une sensibilité qui s'inscrit dans l'unité de la représentation d'une époque donnée. L'objectif de Lévesque sera d'exhiber la

littéralité de la notion d'artialisation, en montrant que certaines avancées du modernisme l'affranchissent de sa dépendance à une expérience esthétique de la représentation. Lévesque (2005, p. 40-42) relève alors trois opérations artistiques du XX^e siècle liées au cadre (fenêtre paysagère, tableau, écran), trois transformations de la conception classique du paysage que suppose la construction d'une sensibilité interstitielle : le basculement, la perforation et l'imprégnation. Ces opérations réfèrent respectivement à *L'élevage de poussière*, une photographie réalisée par Man Ray en 1920 à partir du *Grand Verre* de Duchamp, au concept du trou développé par Lucio Fontana à partir de 1949 et à la faculté d'imprégnation de la couleur qu'explorait Yves Klein à la fin des années 1950. En brouillant le rapport d'échelle, le basculement horizontal de Ray suggère l'implication et la participation du regardeur, qui dès lors n'est plus confiné à une position contemplative devant l'horizon lointain ouvert dans le visible par la fenêtre paysagère, mais appelé à en explorer la topographie, à la parcourir de ses pieds. Avec la perforation et le trou, Fontana suggère de franchir le tableau, d'apprendre à percer l'environnement de la toile pour y explorer d'autres registres de potentialités de l'espace. Quant à Klein, ses recherches sur la faculté d'imprégnation de la couleur permettent de donner consistance au vide laissé par les diagrammes de trous de Fontana. Contrairement à la ligne qui voyage en surface, la couleur imbibe la toile et a la possibilité d'« habiter » l'espace qu'elle touche, au point où le tableau disparaît sous une flaque dense et tumescente d'acrylique, laissant le peintre imprégner l'espace de sa seule présence. Pour rendre compte de cette expérience sensible, Klein utilisera plus tard la structure poreuse de l'éponge, qui suggère alors une double existence : comme rapport à soi (l'immersion) et rapport à l'Autre (l'infiltration).

Dans cette perspective, la paysagéité n'est plus strictement la construction d'une sensibilité fondée sur le regard, mais est indissociable de l'haptique, c'est à dire la perception sensible des objets par le toucher, puis de l'exploration de rythmes variables et de configurations mouvantes à la fois comme impression kinesthésique de l'atmosphère et expression qui active les sites, les nourrit de nouvelles fictions et en change l'aspect. En effet, avec les *Hypothèses d'amarrages*, l'Atelier d'exploration urbaine actualise une variante possible du diagramme de constellation et renouvelle le concept d'« artialisation » d'Alain Roger.

Pas d'enracinement, mais un poste de stabilité relative en frottement à une topographie potentiellement déstabilisante laissée telle quelle, de l'entropie de la friche au lisse aseptique du résidu policé. C'est la tension entre l'élément générique « table » et les conditions spécifiques à chaque site qui génère ici le confort paradoxal propre à la condition de « mi-lieu ». Si le positionnement de la table peut être considéré comme un dispositif d'« artialisation » de la condition interstitielle, ce n'est pas parce qu'elle en rehausse décorativement l'image, mais plutôt parce qu'elle incite à perforer l'écran des clichés pour participer à la réalité complexe de l'intervalle (Lévesque, 2005, p. 43-44).

CHAPITRE III

PRAXIS INTENTIONNELLE ET RÉVERSIBILITÉS HÉTÉROLOGIQUES

Nous avons du mal à nous débarrasser du parallèle : l'homme arrive – l'événement arrive. Comme si l'événement était déjà prêt derrière la porte de la réalité et arrivait en elle (comme dans une pièce). F, § 59.

Dans le chapitre précédent, la présentation du site Earnscliffe et de son paysage fut l'occasion d'apercevoir la complexité et la multiplicité des schémas comportementaux et communicationnels qui tapissent le quotidien des citadins. Nous avons avancé en effet que le paysage urbain est d'abord un artifice composé d'événements, d'objets et de personnes dont la compréhension est garantie par un ensemble de jeux de langage (institutionnel, légal, informel et quotidien). Nous montrions du même coup que cette construction paysagère est également façonnée par le vécu subjectif des citadins qui le fréquentent, en ce que l'occurrence répétée d'un événement habituel, la vue d'un objet courant et la fréquentation de personnes bien connues sont parfois conçues selon des aspects différents (singuliers) de ceux qui sont publiquement reconnus. Ces deux façons de se rapporter aux entités physiques composant le paysage ont été respectivement reliées aux modes d'identification physique (public) et aspectuel (géométrique) que Wittgenstein distinguait au début des années 1930 dans le *Cahier bleu*.

Cette distinction des modes d'identification linguistique est en quelque sorte le nœud de l'analytique de la quotidienneté que nous avons introduit dans le chapitre précédent. Du point de vue de l'analyse du projet *Hypothèses d'amarrages*, cela a mis en lumière l'irréductibilité de l'expérience vécue à la donation de sens et sa dépendance à l'égard du langage physicaliste. En effet, une analytique de la quotidienneté considère que les significations médiatisées par l'expérience immédiate du donné (formes imaginées, fiction, rêve éveillé, par exemple) sont d'abord des *sense data* au sein d'un monde physique chargé

d'hypothèses. Ce qui est donné est alors une paraphrase dont les termes renvoient par analogie à des objets physiques (conventionnés et contextualisés) en les connotant selon un aspect particulier.

Si dans le chapitre précédent, nous avons montré comment se développe cette analytique de la quotidienneté chez Wittgenstein, en retraçant ses questionnements du *Tractatus* aux *Recherches philosophiques*, en passant par la période intermédiaire, il nous faut maintenant approfondir certaines notions pour ensuite rendre compte du caractère *esthétique* et *politique* du paysage urbain. En effet, si nous avons montré que s'affirme, dans la période intermédiaire, une dualité des modes d'identifications linguistiques des objets, nous n'avons pas encore précisé comment le donné devient la source de ces paraphrases et de quelle façon elles peuvent transformer et parfaire les cadres de communication en vigueur. Selon nous, ces questions générales posent à leur tour des problèmes philosophiques plus spécifiques qu'il nous faudra élucider. Ces problèmes sont avant tout esthétiques, car ils touchent aux changements apportés à la théorie picturale du *Tractatus* (*Bild Theorie*) et à la transfiguration du statut de la représentation (*Darstellung*, au sens de portrait général « objectif ») en donnant la primauté à l'application des règles (aux jeux de langage) et par une modification plutôt originale de l'image (*Vorstellung*, la représentation au sens d'image affective « subjective » située dans un présent), notamment dans la question du changement d'aspect qui apparaît tardivement dans la seconde philosophie de Wittgenstein. Ce n'est qu'une fois ces précisions apportées que nous pourrons ouvrir sur le caractère politique de ces problèmes esthétiques. En ce qu'une analytique de la quotidienneté se veut justement un travail de l'image et de ses possibilités d'expression au sein du monde physique, nous montrerons en quoi l'événement du changement d'aspect dans l'expérience vécue peut informer la perception du paysage urbain, l'enrichir et la transformer.

3.1 De l'isomorphie à l'hétérologie du mot et de l'image

Il est alors nécessaire d'introduire des précisions sur ces questions esthétiques dans le schéma interprétatif que nous avons avancé au chapitre précédent. Dans sa période intermédiaire, lorsqu'il fréquentait le Cercle de Vienne, Wittgenstein est passé d'une phénoménologie traitant de la donation de la structure logique du monde dans l'expérience

immédiate à un vérificationnisme qui, bien qu'il se soit révélé insuffisant pour traiter de la complexité du langage usuel, correspond tout de même à un premier pas vers la philosophie des jeux de langage. Un tel revirement amena évidemment un lot de problèmes qui conduisit Wittgenstein à formuler plus tard le concept de règle grammaticale tout juste en aval du *Cahier bleu* afin de renouveler la question de l'établissement des relations langage-monde, ce qu'attestait l'exemple du cube géométrique des *Dictées* dans le chapitre précédent. C'est que l'exigence de comparer directement les propositions à la réalité empirique n'est pas aisée dans un langage physicaliste et révéla l'impossibilité de conserver telle quelle la notion tractarienne des relations langage-monde.

Pour mieux comprendre cette assertion, il nous faut revenir brièvement au *Tractatus* et à la réduction au donné en apportant quelques précisions concernant la théorie picturale. Wittgenstein y présentait une logique où la proposition s'accrochait formellement à la réalité, en ce que « dans la proposition, est contenue la forme de son sens, mais non pas le contenu de celui-ci » (*TLP*, § 3.13). En effet, la fréquentation directe des objets simples du monde permettait de les signifier (au sens de dénoter, *Bezeichnen*, selon l'appareil éditorial) par des noms (*TLP*, § 3.203), puis d'exprimer leurs relations, conférant ainsi son sens à la proposition dans un rapport projectif avec la réalité. Si elle se révélait vraie (pourvue de sens), la proposition représentait alors une image figurant les possibilités d'états de choses subsistant dans les faits de l'espace logique (du monde). Mais pourquoi dit-on que la proposition s'accroche formellement à la réalité? Wittgenstein distinguait ce qui peut être exprimé de ce qui peut être dit : les objets simples peuvent bel et bien être nommés, représentés par des signes et discutés au sein d'une logique propositionnelle, *ce* qu'ils sont et *ce* qu'ils énoncent dans les faits (le sens) n'en demeurent pas moins ineffable (*TLP*, § 3.221). Autrement dit, il y a bien un sens qui garantit l'arrimage de la proposition à la réalité, mais ce dernier, dans le *Tractatus*, est compris selon les termes de l'atomisme logique, c'est-à-dire qu'il se manifeste dans l'expérience d'un contenu ultime de la réalité. Voilà pourquoi la proposition est dans un rapport projectif avec cette réalité d'objets simples. Elle construit une image du sens qui fait signe vers lui, en mettant en scène les noms selon différentes relations de manière à situer la proposition par rapport à la réalité. Le sens est alors *quelque chose* que la proposition a bel et bien projeté dans sa forme, mais ce *quelque chose* ne peut être exprimé dans le langage. C'est en ce sens que Wittgenstein dira de la proposition qu'elle « *montre son sens* » (*TLP*, § 4.022 .

LW souligne) : celui-ci se conçoit d'emblée, dans la vue de la proposition, et renvoie à une réalité de dernière instance dont l'énonciation échappe au langage du logicien, si ce n'est en figurant son contenu dans la forme propositionnelle. Par conséquent, si l'accrochage de la proposition à la réalité est formel, c'est au sens où un langage complètement analysé présenterait des propositions qui figurent l'inexprimable grâce à une isomorphie entre l'objet et le nom, ce dernier étant le « représentant de l'objet » dans la proposition (*TLP*, § 3.22).

Selon Jaakko et Merrill B. Hintikka (*IW*, p. 251), la notion d'image du *Tractatus*, en son essence, ne sera pas récusée dans la philosophie des jeux de langage, quoique son rôle dans les relations fondamentales entre le nom et l'objet changera considérablement. Avant de présenter ce qu'il en advient, on doit d'abord revenir à la difficulté d'une comparaison directement entre la proposition et la réalité empirique. Comme un langage physicaliste est par définition chargé d'hypothèses, de quelle façon les liens fondamentaux entre le langage et le monde peuvent-ils être établis par la confrontation directe des objets dont parle le langage? Comment peut-on soutenir que la connaissance des objets repose sur de simples relations bipartites entre le nom et l'objet? Dans le *Tractatus*, la relation nom-objet est effectivement d'une simplicité désarmante.

Si l'on considère les phrases atomiques comme des images instantanées d'états de choses locales possibles, on peut penser qu'il est possible d'effectuer les comparaisons avec la réalité en un coup d'œil. Dans le *Tractatus*, Wittgenstein postule clairement que les comparaisons entre les propositions élémentaires et la réalité sont insignifiantes, qu'elles sont des sujets de confrontation et de comparaison immédiates. Ceci peut être acceptable dans un langage où les phrases atomiques portent sur nos objets de connaissance directe. Cependant, lorsque Wittgenstein change de langage fondamental, il n'y a plus aucune garantie que les comparaisons langage-réalité demeurent aussi simples. Les utilisateurs ne peuvent, à plus d'un titre, les effectuer qu'au moyen d'activités régies par des règles. Et s'il en est ainsi, la structure de ces activités est un élément important à éclaircir (*IW*, p. 247).

Dans un langage physicaliste, suivant les Hintikka (*IW*, p. 203), l'identification par monstration nécessite en effet que le spectateur connaisse le statut logique de l'entité définie, c'est-à-dire la liaison formelle d'états de choses contenue dans le nom, pour formuler une proposition empirique pourvue de sens. Wittgenstein réalisera qu'une telle simplification de l'attribution de sens ne tient pas et qu'on ne peut par conséquent procéder à un vérificationnisme pour n'importe quelle proposition. Il suffit en effet de considérer les entités de la science dont la nature est encore obscure et mystifiante ou bien d'observer la variabilité des objets physiques quotidiens pour se rendre compte qu'une telle immédiateté des relations

sémantiques entre le nom et la chose nommée ne tient pas toujours et que bon nombre d'objets du monde physique ne peuvent être connus dans une expérience directe et immédiate. À titre d'exemple, on peut penser ici à l'instant précis où le physicien Röntgen remarque un rayonnement électromagnétique de nature inconnue (appelé plus tard « rayon X ») ou encore à l'objet « table à pique-nique », qui tout en tant un élément de mobilier tout à fait banal, peut intuitivement posséder un aspect différent à cause du contexte où il se positionne et revêtir ainsi une signification particulière dans les discours d'urbanistes parce que leur activité professionnelle les y rend sensibles et qu'ils y ont attribué des mots, des phrases, puis ont établi des critères spécifiques.

Dans ces exemples, une comparaison directe entre des phrases d'expérience et la réalité est sabordée par l'impossibilité de retrouver des faits propositionnels figurant leurs statuts logiques. L'apparition soudaine d'un rayonnement électromagnétique inconnu ou bien l'invention inattendue d'un usage quotidien entraîne une perception originale des objets qui, à mesure qu'elle focalise sur un horizon plus large de phénomènes, ne retrouve plus le monde tel qu'il était auparavant. Les entités de ce monde revêtent en quelque sorte un nouvel aspect, les *sense data* soulignant de nouvelles causalités dans la perception des propriétés des objets. Le problème est que la monstration tractarienne, puis son importation sous la forme de l'ostension dans le vérificationnisme ne permettent pas de rendre compte de la complexité de ces phénomènes de changements d'aspect, que nous préciserons dans la section suivante. Ces phénomènes requièrent des médiations plus fines et détaillées que de simples relations bipartites entre le nom et l'objet, ce dont la logique des jeux de langage introduite au chapitre précédent permet de rendre compte. En effet, dans l'espace logique tractarien, l'attache de l'image propositionnelle à la réalité n'est garantie que par la dénotation de son contenu ultime par les noms : « [l]es noms sont comme des points, les propositions comme des flèches » (*TLP*, § 3.144) et décrivent ensemble une situation qui donne un statut logique aux objets nommés. Les cas de découvertes scientifiques d'entités ésotériques ou les usages obscurs et créatifs à partir d'objets urbains quotidiens résultent alors, métaphysiquement parlant, en une expérience mystifiante où le monde se réduit au microcosme d'un sujet solipsiste, à mesure que *ce* qui s'est manifesté directement à lui le pousse aux limites du monde analysé par la logique. C'est pourquoi la philosophe Élisabeth Rigal (*YPW*, p. 93) explique que

[d]ans la perspective initiale [le *Tractatus*], la possibilité d'une *Darstellung* du monde dans le langage reposait sur la communauté de forme de l'image propositionnelle et de l'état de chose représenté; mais l'accord formel ainsi réalisé laissait la *Wirklichkeit*¹⁰ foncièrement indéterminée. Conformément aux principes de l'atomisme en effet, la relation de représentation était telle que « seules les graduations les plus extrêmes [de la proposition] touchaient l'objet à mesurer » (cf. *TLP*, § 2.15121), si bien que « l'accrochage » de la proposition sur la réalité ne pouvait se faire qu'au niveau des « déterminations arbitraires » apportées par les noms. Aussi le Traité devait-il reconnaître l'impuissance de la langue logiquement élucidée à pouvoir faire le partage entre le sens et le non sens.

Le programme développé entre 1929 et 1934, quand Wittgenstein revient à la philosophie et entre en discussion avec certains membres du Cercle de Vienne, modifie quelque peu cette relation d'image entre le nom et l'objet lorsqu'est annoncé le concept de règle grammaticale. Nous ne reviendrons pas exhaustivement sur cette notion, présentée dans le chapitre précédent. Contentons-nous de préciser ce qu'il advient de la relation d'image du *Tractatus*. Comme nous l'avons spécifié plus tôt, elle ne sera jamais récusée dans son essence. Néanmoins, le basculement du côté des usages permettait de tenir compte de la diversité des projections possibles entre les images que nous construisons (phrases, dessin, tableau, etc.) et la réalité. L'exemple du cube géométrique illustre justement cette conception renouvelée de l'image alors que Wittgenstein montrait que les règles de la géométrie vont de soi pour l'homme, parce que ces usages et leur affermissement par une culture et une histoire dirigent l'attention sur un aspect particulier du corps cubique selon la façon dont il est impliqué dans nos vies. En effet, la prise en compte des usages de tous les jours conférait à l'image sa méthode de projection¹¹ : chaque application de l'image du cube géométrique le situe dans un rapport spécifique avec la réalité et lui confère ainsi un aspect particulier. Dans ce contexte, le témoignage d'un rapport harmonique unissant la pensée et la réalité ne dépend plus seulement de la forme de la proposition, mais de son contenu (*YPW*, p. 93). Autrement dit, avec le basculement du côté de l'usage, le cube géométrique n'est plus compris comme une image seulement projetée formellement par une proposition sur une réalité étale d'objets inexprimables, mais dépend des usages du langage toujours en train de se faire : « [c]'est dans le langage que l'attente et son remplissement entrent en contact »

¹⁰ La réalité véritable par opposition à *Realität*, une réalité empirique spécifique.

¹¹ Cette idée est entérinée par les Hintikka alors qu'ils montrent, à partir d'écrits de la période intermédiaire (*Grammaire philosophique*), que la *Bild Theorie* n'a pas été abandonnée. Au contraire, l'usage s'est imposé comme médiation entre l'image et la réalité, ce qui, selon eux, deviendra plus tard la notion de jeu de langage. Cf. *IW*, chap. ix, sec. 9.

(*PU*, I, § 445), dira plus tard Wittgenstein. Les usages peuvent alors conférer une multitude d'apparences à l'image du cube géométrique – ou à tout autre genre de propositions grammaticales, l'important ici étant de garder à l'esprit qu'une proposition est une projection d'états de choses, qu'elle soit une phrase, un croquis, un mode d'emploi, etc. Et ces apparences tirent leur grain particulier de chacun des contextes précis et des méthodes de projection correspondantes. Une analytique des parentés et des ressemblances entre ces différentes projections par la description des usages permet alors de saisir la représentation synoptique, c'est-à-dire la grammaire des liaisons de leurs images aux objets.

En ce sens, les usages deviennent le « lieu » d'une mise en relation des vérités ineffables à des significations langagières. Le problème est que les règles grammaticales de ce langage, bien qu'elles aient permis de renverser le mysticisme du *Tractatus*, rendaient toujours compte de la réalité sous un modèle ostensif dans l'exemple du cube géométrique des *Dictées*, en réitérant son harmonie avec la représentation. Wittgenstein suggérait en effet de dessiner un cube pour lever son mystère : le croquis devenait une application de l'arrière-plan grammatical conforté par une histoire et une culture. Wittgenstein avait en quelque sorte rappatrié la *Bild Theorie* en y reliant une représentation (*Darstellung*) supposément visible d'emblée dans l'utilisation du langage. Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, la logique des jeux de langage invalide rapidement cette position. Dans notre résumé de la discussion sur l'obéissance aux règles, il est apparu en effet que la pratique quotidienne des jeux de langage est ce qui confère à l'expression sa signification. Du coup, si « [l]'essence est [toujours] exprimée dans la grammaire » (*PU*, I, § 371. LW souligne), au sens où elle demeure une sorte de « super-portrait » qui ressemble « à son objet davantage que n'importe quelle image » (*PU*, I, § 389), elle revêt un caractère arbitraire puisque c'est la praxis humaine et ses formes de vie qui deviennent le donné ultime des significations langagières. En d'autres mots, la représentation demeure un « aspect *profond* » (*PU*, I, § 387. LW souligne) des choses, mais il n'est plus directement visible et échappe la plupart du temps à la pratique quotidienne du langage.

C'est d'ailleurs ce que Wittgenstein énonce plus loin dans les *Recherches* sans aucune hésitation : « [c]e qui doit être accepté, le donné – pourrait-on dire –, ce sont des *formes de vie* » (*PU*, II, xi, p. 316. LW souligne). La discussion sur l'obéissance aux règles abordée

dans le chapitre précédent amenait déjà cette idée : nous suivons des règles parce qu'elles signifient quelque chose dans nos vies. Les activités humaines sont bel et bien régies par ces dernières, mais c'est l'articulation de jeux de langage avec les formes de vie qui leur confère un sens et une finalité. Dans ce contexte, la notion de jeu de langage correspond ici à un raffinement et un affermissement des relations de sens entre le langage et la réalité en ce qu'elle permet dès lors de tenir compte de la multiplicité des expressions et des comportements qui les accompagnent. Si l'usage confère à l'image sa méthode de projection, la notion de jeu de langage suggère que cette projection ne se fait pas d'emblée, à la manière d'une relation bipartite de nomination : au contraire, un jeu de langage l'élabore à mesure que des parentés et des différences sont instituées (au sens large) entre l'usage des signes et les images auxquelles ils renvoient.

Il nous faut alors reprendre ici les analyses de la notion de jeu de langage où nous les avons laissées dans le chapitre précédent. Si l'apparition de cette notion était bienvenue, en ce qu'elle permettait de basculer la question de l'aspect des choses du côté de son application plus finement que la logique des règles n'était en mesure de le faire, les jeux de langage ont pu sembler insatisfaisants à plusieurs égards (teintés de behaviorisme). Après avoir cerné la question de l'ostension dans le *Tractatus*, puis son rapatriement dans un langage physicaliste une fois qu'avait été consolidée la logique des règles, nous avons en effet mis l'accent sur la multiplicité des manières dont les expressions langagières sont utilisées plutôt que sur leur signification *comme telle*. Il s'agit d'une interprétation répandue de la logique des jeux de langage, qui a donné lieu à ce qu'on appelle la philosophie du langage ordinaire, dont J. L. Austin est le principal représentant, avec la théorie des actes de langage. Sa conception reprend la question de l'usage des expressions langagières de Wittgenstein en ce que les actes de langage sont des « coups » permis par le jeu.

Pour éclairer cette perspective, on peut reprendre un exemple lié à l'urbanisme et au paysage urbain. Dans le jeu de la revitalisation urbaine, par exemple, le spécialiste de l'espace ne peut parler et agir purement selon son libre arbitre, ce qui pourrait compromettre le bon fonctionnement du jeu. D'autres jeux s'appliquent, tels que les jeux de l'observation scientifique, de l'application des méthodes, de la découverte et du compte rendu. Il y a aussi différents critères comme l'exactitude, le professionnalisme et l'efficacité, dont l'application

est finalement relativisée par différentes attitudes propositionnelles, le spécialiste ayant certains comportements et certaines impressions vis-à-vis des savoirs impliqués, provenant d'un horizon de formation et d'expérience professionnelle spécifique et ayant certainement des ambitions et des croyances à l'égard des projets sur lesquels il travaille. Toujours dans le jeu de la revitalisation urbaine, le « coup » qu'effectue un spécialiste de l'espace qui prescrit de manière tout à fait conventionnelle la démolition du poste d'essence du site Earnscliffe afin qu'il puisse accueillir un nouveau bâtiment commercial¹² en accord avec le plan d'urbanisme de la Ville de Montréal produit un acte illocutoire exprimant de manière spécifique une proposition liée à la revitalisation urbaine. Non seulement il dit quelque chose et pour le faire, il s'anime par différents gestes, dépense une énergie, mais cet acte *accomplit* également quelque chose dans le jeu, car il se rapporte en valeur aux conventions impliquées. Pour ainsi dire, il performe un référent de la proposition en renvoyant à une part de la réalité urbaine du quartier selon (et seulement selon) la description qu'en donnent les jeux impliqués dans le contexte précis où il formule l'acte.

Cet exemple permet ici d'illustrer de quelle façon la logique des jeux de langage peut être abordée dans une perspective strictement « horizontale », c'est-à-dire comme un médium purement intralinguistique; en tant que « jeux *dans* le langage », diront les Hintikka (*IW*, p. 203) lorsqu'ils présenteront « l'interprétation reçue » de la logique des jeux de langage. En mettant l'accent sur la performativité, c'est-à-dire en faisant des jeux de langage de simples cadres institués (au sens large) d'émissions sonores et de mouvements humains, le travail de clarification des jeux de langage ne devient qu'une classification reliant différentes sortes d'actes de langage aux circonstances de leur occurrence, en montrant comment le contexte d'assertion permet de stabiliser les gestes et les paroles et permet à la communication de fonctionner. Le problème de cette interprétation est qu'elle exclut toute extériorité linguistique pour faire d'un langage technicisé le Tout du monde, le sens des expressions linguistiques ne provenant alors que de modes de référence aux conventions linguistiques elles-mêmes, sans pouvoir atteindre la signification propositionnelle. Dans la perspective que nous avons avancée au chapitre précédent, où la donation de sens est reconduite dans les usages quotidiens, cela mène à un relativisme plutôt navrant. En effet, il ne pourrait plus être

¹² À l'heure actuelle, le site Earnscliffe laisse effectivement place à la lunetterie Optica, qui s'agence avec le style de bâtiment du secteur.

question ici d'un relativisme heuristique qui admet qu'au sein du quotidien, la variabilité du sens des concepts recèle un reste, un *quelque chose* de significatif auquel l'activité scientifique n'est pas encore tout à fait sensible, qui déborde de part en part du langage comme technique de communication et d'où l'usage multiple du langage ordinaire tire sa force. On se retrouve plutôt avec un relativisme qui fait des modes d'expression linguistiques objectivés les éléments ultimes de compréhension de notre usage du langage. Au sujet de l'interprétation reçue, Jaakko et Merrill B. Hintikka soulignent les conséquences suivantes.

Appliquée aux phrases déclaratives, cette interprétation [reçue] implique que même les significations descriptives ordinaires se fondent sur des conditions de vérité. De ce point de vue, on pourrait trouver une contrepartie possible des conditions de vérité dans les conditions d'assertion ou de justification. D'après cette variante, un énoncé pourrait se justifier quand son assertion est justifiée par le rôle qu'il joue dans nos activités en rapport avec le langage, en fin de compte dans nos vies, et non lorsqu'il existe un fait qui lui correspond (*IW*, p. 243).

En effet, aborder les jeux de langage en tant que simples cadres institués pour la performance d'acteurs sociaux compromet l'existence de vérités par la surdétermination des valeurs de vérité. Ces dernières sont évidemment importantes dans la philosophie des jeux de langage, puisque du point de vue de son déploiement quotidien, la pratique vivante d'un jeu (le jeu de la revitalisation urbaine, par exemple) consolide effectivement des critères, puis éventuellement des règles qui sont ensuite apprises et donnent aux acteurs sociaux un mode d'emploi général de certaines images. Mais, en ce concentrant strictement sur l'opérationnalité des jeux, une perspective strictement horizontale néglige qu'un jeu est, grammaticalement parlant, *une* figure des usages, un fait descriptif du langage parmi d'autres s'inscrivant dans une histoire et une culture, dans une « toile de fond dont j'ai hérité et sur laquelle je distingue le vrai du faux » (*DC*, § 94). Cette « toile de fond », nous l'avions déjà côtoyée au tout début du chapitre II, lorsque nous présentions les bases de l'analytique de la quotidienneté. En effet, les figures de nos usages par lesquelles nous apprenons les règles grammaticales nous montrent du même coup une certaine représentation d'une humanité historique, c'est-à-dire une « image du monde » qui appartient à « une sorte de mythologie » (*DC*, § 95) puisqu'elle demeure obscure dans une réalité toujours en train de faire avec le grain singulier, la coloration et la forme spécifique que lui donnent nos usages. À mesure que cette réalité se déploie dans notre expérience fluctuante du monde, certains usages prennent racines, sont confortés par nos jeux de langage et puis deviennent des figures d'usage : au sens propre, on ne les voit plus alors que les usages intègrent lentement la toile de fond sur

laquelle nous nous mouvons¹³. Mais, inversement, le grain de ces usages marque à son tour « l'image du monde » et la fait « revenir à un état de flux » (*DC*, § 97). Sans qu'il y ait une « séparation nette » entre l'expérience fluctuante et la toile imperceptible de la grammaire, cette dernière se déplace, est partiellement retravaillée par l'usage qui en révèle des vibrations inattendues.

Voilà pourquoi une analytique de la quotidienneté suggère de demeurer à la surface des phénomènes, dans un monde de *sense data* plutôt qu'au sein des phénomènes eux-mêmes : il s'agit d'interroger les possibilités d'expression des phénomènes, car elles sont ce que nos formes de vie donnent à voir et jouent ainsi un rôle essentiel dans l'explication du détail de nos usages, puis dans ce qui est fait de la représentation du monde. Car il importe de le noter, ces questions, liées à l'usage et à l'attribution de signification, sont prises en compte par ce que Jaakko et Merrill B. Hintikka appellent une perspective verticale des jeux de langage, qui est elle-même liée *a posteriori* à ce qu'Élisabeth Rigal nomme « [l]a polyvocité *constitutive* de la "langue ordinaire" » (*ST*, p. 72. ER souligne). Il convient de présenter ces deux interprétations de la logique des jeux de langage, en ce qu'elles doivent être tenues pour majeures dans l'analytique de la quotidienneté que nous développons dans ce mémoire. Elles permettront ensuite d'en arriver à une explication du rapport entre le mot et l'image dans la seconde philosophie et prépareront le terrain pour la section suivante, où nous reviendrons plus concrètement au paysage urbain et aux *Hypothèses d'amarrages*.

D'abord, la perspective verticale des Hintikka apporte une nuance à l'horizontalité du langage ordinaire, en ce qu'elle considère que les jeux de langage établissent ces relations projectives que nous avons reliées plus tôt à l'usage. Essentiellement, elle avance que Wittgenstein, dans son passage à une logique de jeux de langage, ne récuse pas l'existence de relations d'image entre le langage et la réalité comme il l'avait démontré dans le *Tractatus*. Pour les Hintikka, en effet, le seul changement important est que l'isomorphie des relations d'image perd son importance au profit de la multiplicité des jeux de langage (*IW*, p. 251-252) : « une image n'est plus une phrase au sens d'entité syntaxique (formelle) » dans la

¹³ « On pourrait s'imaginer que des propositions ayant la forme de propositions empiriques se solidifient et fonctionnent comme des canaux pour les propositions empiriques qui, elles, seraient non pas solides, mais fluides; et que cette relation changerait avec le temps : des propositions fluides se solidifiant, et des propositions solides devenant fluides » (*DC*, § 96).

philosophie des jeux de langage, puisque pour remplir son rôle, c'est-à-dire témoigner d'un accord entre le langage et la réalité, « elle doit aussi incorporer les relations projectives constituées par l'usage » (*IW*, p. 257). Bien entendu, dans une perspective horizontale, il existe des contextes où des jeux liés à l'attribution de signification sont mobilisés afin de donner sa force à un acte de langage. On peut penser ici aux cas de changements de paradigmes, telles que des découvertes scientifiques importantes ou encore l'apparition de nouveaux faits dont le rôle n'est pas encore établi dans nos vies. Le problème est que l'attribution de signification, au niveau horizontal, y joue un rôle strictement conventionnel et opératoire. Et c'est ce que les Hintikka reprochent à cette perspective : au sens où on décèle son rôle primordial dans nos vies et non parce qu'une « vérité » lui correspond, un fait acquiert une valeur suffisante pour justifier la mobilisation du jeu de l'attribution de signification malgré les modifications radicales que cela peut causer dans les pratiques existantes. De là, ces dernières changent *a posteriori* la figure de nos usages, de nos façons d'aborder l'expérimentation scientifique, la revitalisation urbaine ou encore de notre manière de voir la ville.

Au contraire, la perspective verticale avance que l'attribution de signification relève d'une perception de données sensibles, d'un prélèvement dans ce que les formes de vie offrent à voir et dont l'incorporation *a posteriori* en image dans un jeu passe par l'institution implicite d'une sémantique, c'est-à-dire de relations de projection de ces données par rapport aux causalités d'hypothèses repérables dans les règles du jeu. En d'autres termes, cette perspective stipule que les jeux de langage sont une manière d'organiser la connaissance directe d'objets avec la perception causale des cadres publics existants. Cette question de la verticalité et de l'horizontalité des jeux n'est d'ailleurs pas sans rappeler la dualité des modes d'identification linguistique dont nous avons traité dans le chapitre II. En effet, la description-interprétation du paysage du site Earnscliffe permettait de remarquer que les lignes possibles de vécus suivent un double partage entre les dimensions physique (publique) et aspectuelle (géométrique, privée). D'abord, le paysage est composé par des causalités de perception : nos interprétations, nos réactions et nos discours, lorsque des événements se présentent à moi, lorsque je côtoie des objets, fréquente des personnes et que je me retrouve dans certaines situations, possèdent une dimension tout à fait prévisible et prédictible, c'est-à-dire qu'ils se rapportent à des manières de faire, des attitudes et des comportements institués. Cela dit, tel

qu'il est vécu par ma conscience, ce même paysage subit des modulations, que ce soit à cause de l'arrivée d'événements un peu plus tôt et dans une forme différente que ce à quoi on s'attend généralement, la rencontre de personnes inattendues et d'objets là où on ne pense pas les trouver d'ordinaire. Dans ce genre de situations fortuites, le *je* deviens un point de référence grammatical, c'est-à-dire que notre expérience vécue des objets et des événements qui composent le paysage montre quelque chose, en ce qu'elle induit des vibrations singulières dans le paysage par les subtils détails de mon usage de ses objets et ma façon d'y référer dans des conversations. Autrement dit, elle exprime certains « faits de la vie¹⁴ » (*RPP* I, § 630), donnés dans le fait que j'agis d'une certaine manière, emploie certains mots plutôt que d'autres pour rendre compte de mon expérience à autrui.

Ainsi, la perception spontanée peut être une source d'intuition grammaticale qui a le potentiel de raffiner, d'améliorer ou de transformer les jeux de langage existants. Jaakko et Merrill B. Hintikka relieront d'ailleurs la question de la verticalité au problème de l'expérience privée chez Wittgenstein, ce problème étant selon eux une manière de montrer comment s'articule le phénoménologique au sein d'un langage physicaliste. Les Hintikka avancent cette thèse contre une interprétation reçue de l'expérience privée soutenant que le langage phénoménologique (privé) ne peut être abordé comme tel et qu'on doit par conséquent se concentrer sur le rôle des différentes émissions sonores dans nos vies, les actes de langage et les comportements selon leur contexte d'occurrence (*IW*, p. 272). Cette interprétation reçue n'est pas étrangère aux lectures strictement « horizontales » des jeux de langage qu'ont avancées certains commentateurs avant les Hintikka. Au contraire, ces derniers avancent qu'il y a tout de même quelque chose (des faits de la vie) qui se donne à voir dans les sensations privées et l'imagination, par exemple. Tel que nous l'avons montré au chapitre précédent, dans les *Recherches*, Wittgenstein avait rejeté le modèle de l'ostension et la question de l'expérience privée n'y échappe pas. Pour Jaakko et Merrill B. Hintikka, les problèmes philosophiques liés à l'expérience privée et à la communication avec autrui doivent être abordés en tant que comparaisons interpersonnelles procédant d'un cadre publiquement accessible sur des objets comparables, afin de relier l'expérience privée à des significations connues (*IW*, p. 274).

¹⁴ Selon l'appareil éditorial des *Remarques sur la philosophie de la psychologie I*, cette expression est une variante de l'expression « formes de vie » qu'on retrouve dans *PU*, II, xi, p. 316 déjà cité.

Le déploiement de ces processus de comparaison et d'identification est évidemment très complexe et passe par différentes sortes de jeux de langage, tels des « jeux physionomiques » (dits « premiers »), c'est-à-dire des cadres pour nos comportements expressifs et spontanés (mimiques, gestes, mouvements du corps), puis des « jeux seconds » qui tiennent compte des corrélats physionomiques et les supportent par des concepts tels que l'attente, la confiance, la simulation, la conviction et la certitude (*IW*, chap. XI). Dans ce mémoire, nous ne saurions présenter exhaustivement les différentes interrelations entre les jeux de langage et leur rôle dans l'identification physique d'objets privés. Une telle entreprise demande non seulement un travail empirique exhaustif, mais également de jouer au chercheur-explorateur participant (à la manière de l'ethnométhodologie, par exemple). D'un point de vue wittgensteinien, en effet, atteindre les faits visités dans l'expérience privée d'autrui requiert d'entrer soi-même dans des jeux de langage afin de participer à l'établissement de corrélations avec la grammaire de nos usages courants. Bien que nous ayons écarté dès le départ cette perspective, il valait la peine d'indiquer brièvement où conduit l'interprétation que font les Hintikka de la discussion sur l'expérience privée, car elle pointe selon nous vers la polyvocité constitutive de l'usage identifiée par Elisabeth Rigal.

Les problèmes de comparaison interpersonnelle sont évidemment liés à la question de l'amélioration et du perfectionnement des cadres publics en vigueur. Nous avons croisé cette idée dans le chapitre précédent lorsque nous montrions que le caractère singulier de l'expérience vécue des citoyens est une sorte de paraphrase dans un langage physicaliste. Nous montrions alors comment elle peut être finalement importée dans des jeux en créant de nouvelles liaisons avec les concepts existants. Prise telle quelle, ce genre d'expérience privée est non seulement inaccessible, mais participe également d'un langage impossible au sein du monde physique. C'est pourquoi, suivant Jaakko et Merrill B. Hintikka (*IW*, p. 290-291), il ne suffit pas de dire que s'amorce une comparaison interpersonnelle : d'un point de vue vertical entre également en jeu la question fondamentale de relier ces faits de la vie les plus obscurs qu'une personne peut éprouver vis-à-vis des figures de nos usages, c'est-à-dire avec la grammaire. Dans cette perspective, il s'agit d'observer comment la comparaison interpersonnelle enrichit un jeu à mesure que de nouvelles liaisons conceptuelles sont établies entre le fait de ressentir certaines choses et l'expression spontanée de ce ressenti.

L'inaccessibilité et l'impossibilité des expériences privées prises telles quelles, sans médiation par des jeux de langage, n'impliquent pas qu'elles n'« existent » pas. Suivant Jaakko et Merrill B. Hintikka (*IW*, p. 294), Wittgenstein est imprécis quant à leur nature, les pointant par des termes vagues tels que « ceci » ou « cela », en raison de l'ineffabilité de la sémantique, c'est-à-dire qu'on ne peut pas parler de manière sensée des choses en soi au sein du langage ordinaire. Autrement dit, discuter de la grammaire et des formes de vie sans expliquer le rôle de ses figures dans les concepts de nos jeux de langage conduit inévitablement à proférer des non-sens. Voilà pourquoi Wittgenstein demeure elliptique lorsqu'il est amené à dire quelque chose sur ces questions, ce qu'on apercevait très bien lorsque nous présentions plus tôt quelques passages de *De la certitude* (§ 94-96). L'ineffabilité de la sémantique, puis le fait que les propositions grammaticales dépendent d'un contenu littéral, c'est-à-dire de la forme des usages, de leur grain spécifique et de leur situation par rapport à d'autres usages en tant qu'explication du sens, a tout à voir selon nous avec la polyvocité constitutive qu'Élisabeth Rigal confère à la langue ordinaire.

Avant de présenter cette idée, il convient de mentionner que nous sommes tout à fait conscient que les philosophies de Jaakko Hintikka et d'Élisabeth Rigal ne sont pas d'emblée « communicantes », au sens où elles proviennent de traditions différentes et n'ont pas les mêmes ambitions. Jaakko Hintikka formule une logique sémantique de la vérité tenant compte des avancées des méthodes « modèle-théorétiques » dans la postérité de Rudolf Carnap et Georg Henrik von Wright afin de traiter de questions modales (possibilité, nécessité) et d'attitudes propositionnelles (croyance, savoir, désir, perception, mémoire et connaissance), puis de proposer une relecture de l'histoire de la philosophie à l'aide de la théorie des modèles. Nous ne présenterons pas exhaustivement dans ce mémoire le rôle que joue son interprétation de Wittgenstein dans sa philosophie, ce qui pourrait être l'objet d'un mémoire entier. Cela dit, la dualité des modes d'identification linguistique, dont nous avons beaucoup discuté, est une notion que Hintikka attribue principalement à Wittgenstein, qui refusait de postuler l'autosuffisance du langage phénoménologique dans sa seconde philosophie. Jaakko Hintikka y reconnaît une option phénoménologique « réaliste », en ce que la perception immédiate et spontanée est présentée comme l'expérience de données déjà

articulées en objets plutôt qu'en tant que matériaux bruts des actes de pensée avec leurs objets intentionnels¹⁵.

De son côté, Élisabeth Rigal appartient à la tradition philosophique continentale. Plus près de la phénoménologie de Husserl et Heidegger, elle s'intéresse à des questions existentielles et à des problèmes d'esthétique. Son intérêt pour Wittgenstein provient en partie des réflexions de Gérard Granel qu'elle a côtoyé durant son cheminement académique et qui suggérait de demeurer plus longtemps dans « l'analytique de la quotidienneté » qu'on ne le voit habituellement en phénoménologie.

Selon lui en effet, le jeu du propre et de l'impropre ne nous convie pas à perdre le monde pour nous (re)trouver, comme on l'a assez souvent cru, mais il montre que le *Dasein* ne peut se rapporter à lui-même que sur un mode pratique (« praxique » dans le langage de Granel) et qu'il n'y a d'être-soi possible que par *assomption* de la quotidienneté et de tout ce qu'il y a en elle d'impropre (Rigal, p. 2).

Le traitement du problème de l'événement, que Rigal aborde par la question du changement d'aspect chez Wittgenstein, n'est pas étranger à cette élévation du langage ordinaire au-dessus des questions de l'origine. Cette attitude est d'ailleurs assez similaire à celle que nous avons adoptée dans ce mémoire : demeurer à la surface enchevêtrée des choses, car il y a là *quelque chose* qu'on n'arrive pas à saisir, voire même qu'on n'aperçoit plus. Autrement dit, l'activité humaine et son organisation complexe dans le langage se meuvent sur fond d'une grammaire imperceptible, d'une « *formalité* logique¹⁶ », dirait Gérard Granel, et il importe de s'attarder à l'éclat de sa remise en jeu perpétuel par les usages et les actions composant le quotidien.

C'est d'ailleurs dans ce sillon qu'il faut comprendre la polyvocité constitutive de la langue ordinaire. De façon générale, comme l'usage ramène à l'« état de flux » la « toile de fond » sur lequel repose l'ensemble d'une culture et d'une histoire, avec ses institutions et ses manières de faire, il recèle une puissance d'ouverture à l'inattendu et à l'impensé. Cette dimension constitutive du langage ordinaire apparaît suite aux deux mouvements importants de la philosophie de Wittgenstein sur lesquels il convient de revenir : le rejet de l'isomorphie

¹⁵ Cf. *IPWH*. De plus, Élisabeth Rigal a édité un ouvrage collectif sur la philosophie de Jaakko Hintikka qu'on pourra consulter afin d'approfondir ces questions. Cf. *P*, en particulier p. 22, note 1.

¹⁶ Cette expression est extraite d'un passage de Gérard Granel cité par Élisabeth Rigal (Rigal, p. 4). La source n'est cependant pas indiquée.

purement formelle des relations entre le langage et le monde du *Tractatus* au profit de la grammaire, qui permet d'intégrer l'usage comme contenu propositionnel, puis la destitution de la grammaire au profit d'une logique de jeux de langage, qui tient alors compte de la pluralité et du détail des usages comme ce qui fonde la grammaire du langage. Ces moments, qui ont été approfondis au début de ce chapitre sont également présentés par Rigal, mais ses remarques sur le sujet se veulent moins un travail interprétatif systématique comme le font les Hintikka qu'une discussion visant à intégrer Wittgenstein au rang des principales philosophies de l'existence, au côté de Husserl et Heidegger, tout en illustrant du coup l'actualité d'une « analytique de la quotidienneté ». Cela lui permet alors de repérer des éléments sur lesquelles Jaakko et Merrill B. Hintikka demeurent parfois silencieux.

Pour Rigal (*ST*, p. 70), en effet, on retrouve chez Wittgenstein une distinction langage-langue similaire au primat de la *Rede* sur la *Sprache* chez Heidegger, c'est-à-dire respectivement du parler sur la parole. Brièvement, chez Heidegger, la *Sprache* est « le mode d'être spécifiquement *mondain* » de la *Rede*, son expression signifiante dans des étants intramondains, alors que la *Rede* est un « existentiel originaire de l'ouverture » constituant l'être-au-monde dont l'être-dit abrite la compréhension et articule la possibilité de s'approprier le compris par l'explication (Heidegger, 1985, § 34, p. 138-139 [p. 160-162]). Mais, à la différence de Heidegger, cet être-dit, chez Wittgenstein, interdit une « pensée de l'Être ». Comme on l'a vu, la seconde philosophie avorte systématiquement ce genre de discussion qui, dans son versant wittgensteinien, porterait exclusivement sur des propositions grammaticales et conduirait directement à proférer des non-sens puisqu'il s'agirait alors de discuter des figures abstraites de nos usages tandis que l'on doit plutôt observer les tonalités qu'elles prennent dans la vie quotidienne. Non que les usages soient toujours pourvus de sens, car au moment de leur émergence, ils peuvent sembler totalement insensés du point de vue des règles grammaticales; c'est là toute la polyvocité du langage ordinaire. Les images qui le peuplent ne sont jamais pures.

En effet, l'abandon de la *Bild Theorie* du *Tractatus* et la mise en place d'une logique de jeux de langage n'autorisent plus une isomorphie entre les images propositionnelles de la langue et la monstration du sens dans l'expérience de la réalité. Une remarque de Wittgenstein, tirée de manuscrits qui servirent à élaborer la seconde partie des *Recherches*

philosophiques, illustre bien la tension qui s'établit entre l'image et le mot dans la logique des jeux de langage.

L'évolution des animaux supérieurs et de l'homme, et à un certain niveau l'éveil de l'esprit, l'éveil de la conscience. L'image est à peu près celle-ci. Le monde, malgré les vibrations de l'éther dont il est traversé, est obscur. Mais un beau jour l'homme ouvre son œil voyant, et la clarté se fait.

Notre langage décrit d'abord une image. Ce que cette image entraîne, comment il faut en user, reste obscur. En revanche, il est bien clair que c'est là ce que nous devons rechercher si nous voulons comprendre le sens de nos énoncés. Mais l'image semble nous épargner un tel travail, puisqu'elle fait déjà signe vers un usage (tout-à-fait) particulier. C'est ainsi qu'elle nous possède (*EP*, § 392)¹⁷.

Wittgenstein ne délaisse pas ici l'idée que les jeux de langage incorporent des relations projectives à la réalité telle que l'avançaient les Hintikka. Cependant, l'image reliée aux jeux de langage ne découvre plus un sens univoque comme c'était le cas dans le *Tractatus* et la période intermédiaire. Dans ce passage, en effet, l'image décrite par notre langage, « l'image du monde », comme nous l'avons appelée à la suite de remarques sur la grammaire, demeure obscure du point de vue des usages. Elle indique bel et bien comment avancer, une ligne à suivre (*PU*, I, § 232), une séquence à parcourir qui doit nécessairement faire sens, mais elle ne dit pas systématiquement tous les détails du parcours, les situations rencontrées et les événements qui surgissent. C'est d'ailleurs ce qui lui donne sa force, car une fois qu'on a déterminé par nos usages le sens de cette image, notre expérience lui confère une dimension tout à fait singulière du point de vue de nos vies.

Plus important pour notre sujet, ce passage touche à la question de l'aspect, dont nous traiterons dans la section suivante, et qui est liée à la réversibilité hétérologique entre l'image et le mot repérée par Rigal dans la seconde philosophie. En effet, si nos usages, avec leurs images et leurs gestes, sont incorporés à des jeux de langage, ces derniers sont incapables d'expliquer une fois pour toutes ce que révèle l'expérience vécue de nos formes de vie dans un présent toujours en devenir.

Le sens requiert désormais une explication, laquelle s'effectue par une traduction du mot en une image. [...] Toutefois, si la thèse de l'arbitraire établit la nécessité d'une telle traduction, elle en fait également paraître l'impouvoir fondamental. Hétérologique, la réversibilité est foncièrement aveugle : Elle est bien le canal de toute explication, que la compréhension ne peut contourner, mais elle est impuissante à *fonder* la compréhension. La raison en est que

¹⁷ Une version légèrement différente de cette remarque se retrouve dans *PU*, II, vii, p. 262. Nous avons privilégié la traduction de Gérard Granel pour sa plus grande clarté.

l'explication du sens s'avère toujours trop courte et peut être, du fait de la polysémie de la langue ordinaire, mal entendue (*ST*, p. 72-73. ER souligne).

Pour mieux comprendre l'hétérologie entre le voir et le dire, on peut reprendre une distinction qu'établit Wittgenstein entre la représentation comme portrait et comme tableau de genre qu'on retrouve au § 522 des *Recherches philosophiques*. Dans cet aphorisme, Wittgenstein relie respectivement le portrait et le tableau de genre à la représentation historique et à la fiction. Le portrait correspond à une représentation fidèle, c'est-à-dire qu'elle va de soi pour nous, en ce qu'elle présente une description grammaticale des usages, alors que le tableau de genre me « dit » quelque chose qui n'est pas encore une signification fixe, mais relève d'une expression. Contrairement à la première, cette image présente « un fait singulier » comme « un récit imaginaire » qui « nous occupe [...] l'esprit » (*PU*, I, § 524) : qu'elle nous fasse rire ou nous étonne, elle nous fait ressentir quelque chose.

Au § 522, Wittgenstein nous dit également que lorsqu'on compare la proposition à une image, il faut toujours se demander auquel des deux types d'image on a affaire. En effet, si un portrait va de soi (*PU*, I, § 524), un tableau de genre, au contraire, est « étonnant », car il manifeste un non-sens d'un point de vue grammatical. Suivant Jaakko et Merrill B. Hintikka, Wittgenstein se sert « d'une comparaison avec les tableaux de genre pour comprendre la nature des phrases auxquelles l'idée de vérification ne s'applique pas (par exemple les phrases qui apparaissent dans une fiction) » (*IW*, p. 254). Dans la seconde philosophie, du fait de la polyvocité du langage ordinaire, un non-sens peut en effet se manifester sans complètement ruiner les relations d'image déjà existantes, puisque ce sont les jeux qui éventuellement arrivent à établir ces relations. En écho à l'exergue du présent chapitre, la représentation (au sens de portrait) est ici parfaitement arbitraire, au sens où elle n'est pas déjà toute prête derrière les portes de la réalité.

La nouveauté [de la pensée analytique] réside dans l'entière redéfinition de la question du concept. En se refusant à aligner le concept sur la chose et en le libérant de son statut classique de modèle (ou copie), mais aussi de celui d'image *logique* des faits qu'avait soutenu le *Tractatus*, le second Wittgenstein pense une autonomie de la *Sprache* telle qu'il n'y a plus aucun sens à prétendre mesurer celle-ci à l'aune de la « réalité ». Car il est désormais purement et simplement impossible que les concepts miment les choses ou en proposent une représentation symbolique, puisqu'ils ne sont pas des structures réales (*ST*, p. 75. ER souligne).

Ainsi, la seconde philosophie requiert de l'image qu'elle quitte la scène de la représentation, c'est-à-dire que les usages en train d'avoir lieu n'opèrent pas sur fond d'une

représentation essentielle qu'ils « mondaniseraient » grâce à leurs concepts. L'hétérologie entre le voir et le dire apparaît alors très claire : dans l'économie analytique, une image n'atteint jamais la « visibilité du visible » (*QP*, p. 65). Son rôle dans la formation des concepts du langage ordinaire est simplement de « rendre opératoire » (*QP*, p. 65) le symbolisme des jeux de langage en donnant aux signes et aux concepts un point de contact permettant la signification. Comme on ne peut pas procéder par ostension¹⁸, ce qui est vu *ici* et *là-bas* ne peut constituer une image « fondatrice », mais varie considérablement. Chez Wittgenstein, l'image joue plutôt le rôle d'éclaireur dans notre usage des mots qui s'inscrivent eux-mêmes dans le « train-train d'une vie » (*RPP II*, § 625), c'est-à-dire une culture et une histoire. Par ailleurs, cet « arrière-plan » n'est pas « monocolore », mais s'apparente plutôt à « un motif en filigrane fort compliqué, que certes nous ne serions pas capables de reproduire, mais que nous pourrions reconnaître d'après l'impression d'ensemble qu'il produit sur nous » (*RPP II*, § 624). Pour nous retrouver dans ce train-train, nous avons évidemment des concepts qui articulent différentes images du monde à des phrases, des signes et des expressions s'appuyant sur l'ensemble des références que contiennent nos représentations grammaticales, elles-mêmes confortées par le cours de ce train-train, puis la culture et l'histoire d'où il vient et revient. Et c'est l'état de ces concepts qui circonscrit notre langage, c'est-à-dire qui délimite ce que nous pouvons faire avec les « outils du langage » (*PU*, I, § 23) : « toujours inhumaine, mais certainement pas divine, la *Sprache* en son sens analytique se meut dans l'élément du conceptuel et est prise en lui comme en un cercle de craie » (*ST*, p. 73).

Dans cette perspective, qu'arrive-t-il dans le cas du tableau de genre ? Si notre arrière-plan « détermine notre jugement, nos concepts et nos réactions », tel un « ensemble grouillant » (*RPP II*, § 629) d'activités humaines en tout genre, et que ce qui est vu l'est toujours à partir d'un certain contexte, qui se positionne lui-même quelque part dans une constellation de jeux de langage, les images que nous composons dans les fluctuations du vécu peuvent non seulement prendre des formes originales par bricolage entre différents jeux, mais également incorporer des fictions et procéder par imagination. À ce sujet, les Hintikka demeurent cependant silencieux. En effet, en comparant le § 522 des *Recherches* avec un

¹⁸ Dans ce genre de situation, on désigne bel et bien un objet, mais les usages en train de se faire requièrent de relancer nos interprétations.

passage du *Grand Texte Dactylographié*¹⁹, ils se contentent d'avancer qu'en définitive, une image de type « tableau de genre » se comprend de la même manière qu'une représentation historique (portrait). « Une telle image tient sa signification de sa structure, c'est-à-dire du fait qu'elle est une réplique isomorphe des états de choses possibles qui la rendent vraie. Il en découle que la même chose doit valoir pour les tableaux de genre et les phrases que Wittgenstein leur compare » (*IW*, p. 254). Ici, les Hintikka demeurent silencieux sur les opérations qui ont lieu *avant* cette mise en relation isomorphe de l'image par l'analyse logique. En ce qu'ils s'appuient sur une remarque de la période intermédiaire de Wittgenstein pour avancer cette interprétation, et bien qu'il reconnaisse, comme nous l'avons dit plus tôt, l'importance moindre de l'isomorphie dans la seconde philosophie, ils voient peut-être moins la portée de l'hétérologie repérée par Rigal. Le fait qu'ils avancent une interprétation de Wittgenstein résolument « réaliste » n'est d'ailleurs pas étranger à ce constat, puisque pour eux, les signes les plus primaires du langage réfèrent *toujours*, en dernière instance, à des objets d'expérience immédiate. Sans entrer ici dans une discussion qui établirait les différences entre cette position et celle d'Élisabeth Rigal, l'important pour nous est de garder à l'esprit que dans les situations quotidiennes, on ne réfère tout simplement pas à ces objets de connaissance directement et on n'emploie pas consciemment les signes primitifs de notre langage. Leurs liaisons n'apparaissent que dans un langage complètement analysé.

Notre langage ordinaire, nous l'avons vu, passe par d'innombrables médiations apprises et intériorisées qui, au sein du cours normal de nos vies, apparaissent toutes naturelles en ce que nous les avons apprises au fil d'expériences, d'épreuves et d'enseignements. Lorsque nous nous déplaçons quotidiennement dans un paysage urbain bien connu, nous savons reconnaître les « fines nuances » (*RPP II*, § 616) de la surface des objets et de leurs propriétés, des événements auxquels nous nous attendons et des visages bien connus que nous croiserons peut-être, car notre « relation à l'apparaître » fait partie de nos concepts (*F*, § 543). Et c'est à partir de ce rapport à ce qui apparaît, dans ce que nous voyons à mesure que, sous nos pas, le monde s'éloigne derrière nous, que nous tirons l'expression de nos usages et que nous figurons à l'aide du langage les séquences qui ont défilé sous nos

¹⁹ Il s'agit d'un volume rassemblant des écrits de la période intermédiaire de Wittgenstein qui s'achève vraisemblablement autour de 1933. Il a été édité en français sous le titre de *Grammaire philosophique* chez Gallimard avec quelques remaniements.

yeux. Pourtant, il se peut qu'en nous retournant, nous ayons surpris quelque chose d'étrange. Il se pourrait en effet qu'un événement culturel ayant lieu non loin ait soudainement tourné au vinaigre ou encore, qu'un édifice ait tout bonnement disparu de son emplacement pour ne laisser qu'un terrain vague délimité par des blocs de béton.

Il est intéressant pour la suite d'introduire une lecture possible de l'étrange par une phénoménologie du quotidien. Dans une section de son ouvrage *La découverte du quotidien* (2005), Bruce Bégout amorce un dialogue avec Alfred Schütz sur le rapport entre l'étrange et le familier. Bien que la discussion se concentre sur le phénomène de l'épreuve de l'étranger (l'immigrant) chez Schütz, elle permet à Bégout de montrer comment les processus de quotidianisation, c'est-à-dire d'aménagement d'un monde familier pour combler l'incertitude originelle, repoussent l'étrangeté hors du monde dès le départ et la fait ainsi apparaître comme un « contre-produit de la quotidianisation », « résidu inutilisable et pour cela répréhensible, à savoir ce matériau de la familiarisation quotidienne qui n'a pu être entièrement recyclé et qui, à présent, est mis au rebut de la société et du monde » (Bégout, 2005, p. 331).

Dans une perspective wittgensteinienne, le terrain vague que nous apercevons n'est pas systématiquement étrange. En effet, nous avons vu au premier chapitre que ce genre de situations n'est pas rare dans le cas de Montréal et la section suivante sera l'occasion d'y revenir. Le cas où nous ne ferions que relater le fait d'avoir aperçu un terrain vague en nous rapportant au cadre publiquement accessible (endroit géographique, interactions humaines observées, état des ruines, etc.) ne pose aucun problème. L'idée ici est qu'il faut bien établir la distinction entre la description du terrain vague, procédant selon un mode public, et la description de l'*expérience vécue* d'un objet, suivant un mode aspectuel, la différence étant que la seconde « ne décrit pas un objet », mais qu'« [e]lle peut se servir de la description d'un objet » (*RPP I*, § 1081). L'étrangeté du terrain vague est un phénomène lié à l'expérience vécue (en supposant qu'elle soit idiosyncrasique et que nous rêvassions). Pris dans son acception publique existante, le terrain vague est déjà lié à des identités conceptuelles et il suffit de prélever dans le visible des données pour les y rapporter. Cependant, les choses se corsent dans le second cas, puisque les données ne réfèrent à rien que le langage se représente. Toute réversibilité par homologie est ainsi impossible. S'y retrouvent bel et bien

là les restes de fondation parsemés de détritiques, mais notre expérience visuelle vécue y remarque une multitude d'aspects dissonants.

Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais on peut indiquer tout de suite ce dont il s'agit. Lorsque l'aspect étrange surgit, nous nous retrouvons en présence de vibrations éthérées, car ce qu'il donnerait à voir ne se laisse pas dire immédiatement. Mais, en l'appuyant sur une description du terrain vague, ses vapeurs peuvent alors se condenser à la surface du monde et produire une image (un tableau de genre). Au fil d'une chaîne d'interprétations, où nous renvoyons continuellement de l'image aux mots et des mots à l'image, l'étonnement se dissipe tranquillement alors que sont établies progressivement des relations conceptuelles aux faits singuliers qui habitent l'image. Cette reconnaissance de l'expérience vécue dans la perception, à travers un cercle perpétuel d'interprétations et d'explications du sens, implique qu'à proprement parler, l'étrangeté est finalement bien plus proche de nous (et incidemment d'autrui) qu'on ne l'avait entr'aperçu. En effet, dans cette ouverture du langage par le redoublement incisif des contours conceptuels, l'expérience vécue a d'abord fait fond sur *quelque chose*, sur une extériorité du langage (ST, p. 80-81). Malgré sa distance par rapport à la pensée analytique, la phénoménologie de Bégout nous incite ainsi à comprendre que l'ouverture du langage par l'expérience de l'étrangeté est une reconnaissance qu'il n'est pas « le "tout du monde", qu'il y a au-delà de lui d'autres mondes » à figurer et que ce *quelque chose*, qui déborde de part en part du langage, « peut servir de points de passage » entre le monde et un état du langage, une articulation entre la donation de sens par les formes de vie et un système articulé d'expressions (Bégout, 2005, p. 336, 338).

3.2 S'engager dans le jeu de l'apparaître : Rosemont-Van Horne

Si nous avons approfondi jusqu'ici les notions wittgensteiniennes présentées dans le chapitre précédent, ce qui nous a permis de mieux comprendre la nature des relations entre les concepts et l'apparaître, quelques descriptions-interprétations s'imposent afin de leur donner une portée spécifique dans la perspective d'une esthétique et d'une politique du paysage urbain. Dans le chapitre précédent, nous avons montré que le paysage urbain du site Earnscliffe est un artifice complexe animé par des programmes contradictoires. Grandement

fonctionnalisée, son étendue est pourtant habitée d'une population hybride et est enchevêtrée au quotidien par une multitude d'événements. Cette dynamique avait alors pour effet d'augmenter l'instabilité du quartier, ce sur quoi le collectif SYN- misait en déposant une table à pique-nique sous le préau d'un petit poste d'essence abandonné. La transidentification entre les modes aspectuel et physique nous permettait alors d'illustrer qu'au sein d'un espace apparemment d'une grande vacuité, le caractère générique de l'objet « table à pique-nique », c'est-à-dire le fait qu'il joue un rôle dans un horizon large d'activités humaines, apportait un certain confort à un site peu invitant et supportait ainsi l'actualisation des potentialités inhérentes au paysage urbain.

Dans le sillon du premier chapitre, cette stratégie est assez similaire à ce que Koolhaas avait fait à partir d'un terrain vague. Sans revenir à la nature de sa proposition architecturale, on se souviendra qu'il y avait vu la possibilité de rejouer la configuration mouvante de la vie dans la Ville Générique. Pour le collectif SYN-, cette stratégie renvoie à la paysagété interstitielle, concept que Lévesque construit à partir de formes artistiques du XX^e siècle. Dans la présente section, il faudra alors s'interroger sur ce qu'une telle notion signifie du point de vue de l'expérience vécue des citoyens. Voilà pourquoi nous avons pris le temps de préparer le terrain dans la section précédente. En articulant cette question à une description-interprétation de deux sites du projet *Hypothèses d'amarrages*, la notion de « réversibilité hétérologique », puis la question de l'événement singulier, où l'expérience vécue explore le dehors du langage et ouvre sur d'autres mondes grâce à l'imagination, nous permettront de montrer comment, en définitive, l'agir humain en tant que praxis a le potentiel de retracer singulièrement les limites de nos concepts faisant sortir le langage de son « cercle de craie ». Nous aurons alors l'occasion de revenir à l'étrangeté dont parle Bruce Bégout, que nous devons pour l'instant laisser temporairement en suspens.

Pour y arriver, nous avons choisi le site Rosemont-Van Horne. Ce site est particulièrement intéressant en ce qu'il offre une perspective complexe et singulière sur un paysage aux limites du *Mile End* et de l'arrondissement Rosemont-Petite-Patrie. Par conséquent, il constitue un cas exemplaire du projet *Hypothèses d'amarrages* et un exemple riche du paysage urbain montréalais des confins du centre-ville. Comme pour le site Earnscliffe, la table à pique-nique du site Rosemont-Van Horne sont grandement utilisées,

selon les relevées du collectif SYN-. Cela dit, elles semblent se prêter à une gamme plus variée d'utilisations et subir des déplacements continuels, au point où le collectif lui-même peine parfois à en retrouver la trace. Luc Lévesque notait les éléments suivants en octobre 2003.

Le site est régulièrement parcouru par piétons ou cyclistes traversant en raccourci les voies ferrées attenantes. La table est déposée en périphérie du plateau asphalté ponctué d'herbes folles qui recouvrent le site, à l'abri d'une rangée d'arbres matures longeant l'axe ferroviaire. En face, au pied du viaduc routier qui borde le site, la façade arrière d'un commerce est couverte des murales colorées qu'un groupe de graffiteurs renouvellent régulièrement avec l'accord tacite du propriétaire. La table sera vite adoptée par une gamme variée d'utilisateurs : le travailleur qui vient y prendre sa grosse bière après l'ouvrage, l'homme d'âge mûr en chemise blanche y faisant la sieste après le lunch, l'étudiant qui vient y lire ou écrire l'après-midi, le passant s'arrêtant pour fumer une cigarette à l'ombre, des groupes de jeunes y faisant des virées nocturnes, etc. La table est aussi assez rapidement couverte de dessins et d'inscriptions diverses. Elle restera plus d'un an sur son emplacement initial avant d'être désamarrée et déplacée par des utilisateurs plus à l'ouest, le long d'une vieille clôture de fer bordant la voie ferrée, presque invisible au cœur d'une petite alcôve entourée d'arbustes et de plantes hautes. Elle y passe l'hiver et le printemps 2003, amputée partiellement d'un de ses madriers de surface. Certains usagers profiteront de ce nouvel emplacement à découvert pour y prendre des bains de soleil printaniers. Durant l'été, la table est de nouveau déplacée à quelques mètres de là, le long de la balustrade néoclassique qui borde et surplombe le boulevard Saint-Laurent passant en tunnel sous les voies ferrées. La table a disparu du site à la fin de l'été... Aurait-elle été simplement transportée plus loin dans un coin encore secret de la friche ferroviaire (Lévesque, 2003, p. 58)?

Au cours du chapitre précédent, nous avons surtout attiré l'attention sur le paysage du site Earnscliffe à partir du relevé de Luc Lévesque. Nous allons maintenant nous concentrer sur ce que peuvent « signifier » les usages, les modifications et les déplacements de la table notés par Lévesque. Dans le paysage du site Earnscliffe, la table remplissait des fonctions plus ou moins variées en raison de sa situation panoptique et de l'achalandage automobile sur le chemin de la Côte-Saint-Luc, sans pour autant empêcher des occasions inattendues. En effet, nous avons surtout relevé qu'elle s'apparentait à une sorte de halte piétonnière entre deux trajets d'autobus, à une petite terrasse de fortune pour dîner ou encore à une aire de jeu pour enfants. Dans le cas du site Rosemont-Van Horne, la situation est assez différente. Il y a bien sûr le boulevard Saint-Laurent, qui borde à l'ouest le plateau asphalté où est déposée la table au printemps 2001, mais la présence d'une végétation importante annule le sentiment d'être observé et apaise les effets de la présence véhiculaire. Ces caractéristiques sont d'ailleurs encouragées également par le calme du secteur industriel situé au sud.

En outre, l'axe ferroviaire séparant l'arrondissement Rosemont-Petite-Patrie du *Mile End* génère une situation urbanistique assez particulière. Sa présence a pour effet de déconnecter ces deux secteurs en limitant les possibilités de passage. Ce problème avait été « résolu » par la construction d'un viaduc pour permettre le passage des automobiles. Cependant, une telle solution ne l'est que d'un point de vue purement fonctionnel, en tant que gestion systémique du flux. Pour les piétons, en effet, elle offre comme seule voie officielle le trottoir longeant le boulevard Rosemont et l'avenue Van Horne. Dans la vie quotidienne, le passage par le viaduc est fort rebutant dû aux bourrasques de vent et au déplacement d'énergie occasionné par les véhicules qui filent à toute allure. Plusieurs brèches ont été effectuées dans la clôture entourant la voie ferrée, de façon à pouvoir traverser plus aisément d'un secteur à l'autre, que ce soit pour se rendre au travail, faire une promenade, rejoindre des amis, etc. Si l'on en croit les nombreux renforts qui lui ont été apposés, ces brèches ne sont pas encouragées par les autorités, sous prétexte qu'il s'agit d'une entrée par effraction sur un terrain privé (celui de Via Rail). Pourtant, elles sont constamment rouvertes et demeurent le parcours piétonnier le plus direct pour traverser d'un espace à l'autre. De plus, une piste cyclable longeant le côté nord de la voie ferrée contribue à élever le niveau de fréquentation du site et de ses alentours.

Ainsi, la table à pique-nique se situe dans un espace de passage important pour plusieurs citoyens des environs. Ce constat est alors à relier à l'instabilité de la vie qui se déploie dans le paysage urbain, phénomène que nous avons repéré dans le chapitre précédent. Le *Mile End*, par exemple, rassemble une multitude d'activités humaines accessibles à pied, qu'on pense aux nombreux bars, clubs, restaurants, commerces et services d'une grande diversité ethnoculturelle. Malgré un paysage qui n'échappe pas à la concentration véhiculaire élevée, la marche reste un moyen de transport privilégié. Les trottoirs sont bien sûr la voie principale, mais n'empêchent pas plusieurs piétons d'être indifférents à la signalisation routière et de s'engager spontanément sur des rues achalandées avec une tranquillité d'esprit parfois démesurée, non sans une certaine animosité de la part des automobilistes. Par ailleurs, aux environs de la voie ferrée, l'espace retrouve une vacuité similaire à celle qu'on repérait dans le secteur du site Earnscliffe. En longeant l'avenue Van Horne vers le secteur industriel au sud du viaduc, la vie intense du *Mile End* se dissipe progressivement pour ne laisser que le flux véhiculaire qui, à son tour, ralenti à mesure qu'on accède à des rues désertiques

encadrées d'entrepôts et de bâtiments industriels qui semblent s'autosuffire. Pourtant, des graffitis, des marques sur le plateau asphalté du site, puis, au sud, des traces de *squat*, suggèrent une intensité cachée et informelle. L'expérience du viaduc permet d'échantillonner les parfums et la prose des environs. Soumis à des conditions extrêmes, le citadin qui l'emprunte pour traverser retrouve en quelque sorte la nature sauvage qui sommeille dans la blancheur apparente du secteur : vents violents, *brown noise*, soleil plombant en été, froid glacial en hiver et effluves de la combustion partielle de diesel font signe qu'il y a bel et bien une énergie vibrante aux environs du site.

Le plateau asphalté où le collectif SYN- dépose une table en 2001 actualise alors une variante de la figure du terrain vague. En effet, la condition urbaine du secteur a généré une surface indéterminée entre deux lieux où la vie bat son plein, un interstice vide de tout programme urbanistique. L'exiguïté du terrain, le fait qu'il soit trop petit pour accueillir un bâtiment commercial et qu'il ne soit pas assez éloigné de la voie ferrée pour qu'on tolère d'y habiter un éventuel bloc appartement, favorise son rejet en marge du développement et décourage son intégration au flux environnant. Dans ce contexte, la table à pique-nique mise sur les potentialités d'usages, de rencontre et d'occasions du secteur en offrant une prise possible sur le vide du plateau asphalté, un confort relatif pour les gens empruntant quotidiennement ce passage pour traverser d'un espace à l'autre, qu'ils soient à la recherche d'une halte pour se reposer ou d'un lieu de rencontre et de festivité informel.

L'objet « table à pique-nique » s'insère déjà dans plusieurs activités humaines (rendez-vous, dîner extérieur, etc.) et est relié tout naturellement pour nous à certains espaces (parcs, halte routière, etc.). Autrement dit, les citadins possèdent déjà des manières d'en parler, de s'y rapporter, auxquelles ils ont été initiés par une épreuve de « dressage », où ils ont appris comment suivre les règles qui régissent leurs activités grâce à la pratique des jeux en vigueur. Comme nous l'avons vu, ces institutions (au sens large) articulent des relations à l'apparence des objets et permettent ainsi de reconnaître le « visage familier d'un mot », comme si « l'impression que ce mot recueill[ait] [...] en lui-même sa signification, [...] un portrait de sa signification » (*PU*, II, xi, p. 307). Et ce visage familier, les citadins en font l'expérience à chaque instant de leur vécu. Cependant, ces relations ne sont pas fixées pour toujours, puisque les concepts ne sont rien « en dehors du jeu du paraître avec lui-même [...] que seul


le contexte dans lequel elle paraît permet de lui conférer une identité conceptuelle » (*YPW*, p. 108). En effet, dans le train-train de la vie quotidienne, si ces relations entre l'image et le mot permettent l'amodiation du sens de nos mots, de nos phrases et de la physionomie de nos expressions, elles sont constamment relativisées dans les divers contextes d'un présent toujours en train de se faire.

Selon une perspective wittgensteinienne, on doit en effet faire l'assomption de la pratique concrète (des usages) du langage, puisque c'est elle qui rend nos règles vivantes, les perfectionne ou en raye des éléments erronés. Dans le contexte de l'urbanisme contemporain, une telle perspective n'est pas sans rappeler la reconnaissance progressive de la sérendipité et de son importance pour la condition urbaine. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, une logique purement fonctionnaliste a pour conséquence une lecture très étroite des usages et des activités des citoyens. Selon cette logique, il est parfaitement insensé que la clôture d'une voie ferrée soit entaillée sauvagement afin de traverser d'un secteur à l'autre, tout comme il est plutôt curieux que des gens s'agglutinent près d'une table à pique-nique ne se trouvant pas dans un parc, une halte routière ou bien sur un terrain privé. Cette logique exclut en effet que les usages puissent varier subtilement, que les gens inventent de nouveaux parcours et emploient selon un sens différent des objets qu'après tout, elle a reliés pour eux à un système ordonné de significations. Au contraire, l'importance de la sérendipité pour plusieurs architectes et urbanistes (dont SYN-) suggère que les lignes de conduite prévisibles ne le sont jamais totalement, qu'elles échappent toujours aux règles en train de se faire.

Ce constat est étroitement lié à la reconnaissance du rôle de l'expérience vécue dans notre rapport au paysage urbain, à ses événements et ses objets. Plutôt que d'aborder les citoyens comme une masse amorphe qui s'oriente mécaniquement selon les différents signes du paysage urbain, la sérendipité reconnaît la capacité qu'ont les citoyens de se positionner par rapport à l'horizon d'usages prévus, de le reconduire aux confins du connu et de relancer ainsi constamment les imaginaires qui le peuplent.

Depuis les années 1960, après les situationnistes et Françoise Choay, la question de l'expérience vécue des objets quotidiens a pris une place de plus en plus importante dans le discours des études urbaines. Dans ce contexte, on pourrait alors parler d'un « jeu de la sérendipité », au sens où les urbanistes s'interrogent sur l'expérience vécue des objets urbains

pour tenter de comprendre les dynamiques complexes de la vie ordinaire et proposent des solutions qui offrent des prises possibles sur la réalité urbaine, à la manière du projet *Hypothèses d'amarrages*.

Admettons que je vois un triangle comme un carré dans la mesure où je le vois comme le terme de la série d'altérations suivante :  – Dans ce cas la série des variations fait partie de l'aspect vu. Mais c'est précisément quelque chose de ce genre qui nous manque lorsque le nom nous semble être le portrait de celui qui le porte (*EP*, § 71).

Cette série d'altérations permet d'illustrer ce que suppose un « jeu de la sérendipité » dans le contexte du site Rosemont-Van Horne. Comme la vue du triangle est présentée dans un cadre préétabli, nous sommes en mesure de concevoir qu'au départ, ce qui était l'image d'un carré réfère au même objet que l'image d'un triangle. C'est pourquoi Wittgenstein nous dit que le carré et le triangle relèvent du même aspect : ils sont simplement des variations d'image selon un même thème. Ici, le terme « aspect » doit cependant être précisé. À ce sujet, Jaakko Hintikka (*LLNC*, p. 185) rappelle que l'« aspect » d'une chose ne veut pas dire une facette ou un côté, chez Wittgenstein, mais une manière d'apparaître (*Erscheinungsform*) référant à une entité phénoménologique. Cette « entité », nous l'avons vu dans les sections précédentes, réfère à un mode d'identification aspectuel. Nous expliquions alors que l'expérience vécue d'un objet selon ce mode ne décrit pas l'objet, mais qu'elle correspond plutôt à un point de référence d'où sont envisageables des descriptions de l'objet. L'aspect d'un objet a donc un intérêt primordial : il permet de montrer que notre cadre public de communication s'appuie sur les expressions les plus primitives de notre expérience (*LLNC*, p. 189). Cette notion est d'ailleurs au centre des questionnements d'Élisabeth Rigal qui, de son côté, conçoit la saisie de l'aspect dans la perspective du langage signifiant qui se distingue de la simple langue, c'est-à-dire de la dimension praxique de notre existence prise indépendamment du caractère technique de nos expressions langagières.

Dans la série d'altérations, le carré, le triangle et les états intermédiaires correspondent tous au même aspect, car ils apparaissent tous selon la même perspective d'un certain fait naturel. C'est pourquoi la « vue de l'aspect » est liée de façon importante à la pensée et que dans son rapport avec cette dernière, elle « n'a pas les conséquences du percevoir; [...] elle est par là comparable à une représentation » (*EP*, § 177). En effet, lorsque Luc Lévesque relève les usages du mobilier, compris comme différents états, il clarifie en quelque sorte que

ces derniers procèdent d'une série. D'abord, la table est déjà utilisée dans divers espaces urbains. Puis, le collectif SYN- prend l'objet « table à pique-nique » et le dispose sur le site Rosemont-Van Horne, où elle sera utilisée régulièrement par des citoyens. De cet état, elle est finalement déplacée à maintes reprises, relançant constamment son utilisation. De façon pragmatique, donc, le collectif SYN- a déposé une table au printemps 2001 sur le site Rosemont-Van Horne et il y a eu différents états de fait. Avec le projet *Hypothèses d'amarrages*, en effet, le collectif n'interroge pas *directement* les significations qui ont pu être entr'aperçues par les citoyens dans leur expérience vécue du mobilier. Dans un récent colloque, Luc Lévesque revenait sur le projet *Hypothèses d'amarrages* pour préciser que l'objectif était simplement de proposer des « formes alternatives et complémentaires d'aménagement » (Schwartzwald, Cha et Harel, 2011). En effet, à l'époque du démarrage du projet, le paysage urbain du centre-ville de Montréal comportait de nombreux espaces vacants. Il s'agissait alors de suggérer une façon souple d'occuper ces espaces que la construction de bâtiments n'arrivera sans doute jamais à combler et qu'une vision purement cosmétique ne ferait que colmater joliment.

La série de déplacements et d'usages de la table montre une façon de travailler qui est selon nous propre au « jeu de la sérendipité ». Si au départ, le collectif ne peut prédire si le dispositif sera opérationnel – s'il sera occupé, comment il le sera, jusqu'à quand et jusqu'où – , le relevé descriptif montre que les activités humaines s'organisent d'elles-mêmes. Dans un paysage urbain où se sont accumulés des structures bâties et des programmes architecturaux, il suffit prendre un objet qui s'insère déjà dans plusieurs jeux de langage et selon différentes règles et de le déposer dans un espace vacant. Les citoyens traversant le site Rosemont-Van Horne sauront modifier leurs activités existantes ou en inventer de nouvelles. Puis, ceux qui ne fréquentent jamais la voie ferrée et la friche qui la borde seront sans doute surpris, mais sauront éventuellement en tirer parti. Le relevé illustre donc que les citoyens *pensent*, c'est-à-dire qu'ils interprètent et qu'ils s'expriment par leurs actions.

Car il importe de le noter, les déplacements et les usages de la série, lorsqu'ils sont en train d'avoir lieu, ne sont pas déjà organisés en série. Il y a peut-être les fragments d'une représentation, un début de règle, mais sa *signification* n'est pas encore analysée : « [l]a "signification" n'est pas l'expérience vécue que l'on fait quand on énonce ou entend un mot,

et le “sens” de la phrase n’est pas le complexe des expériences vécues qui s’attachent aux mots » (EP, § 361). Nous verrons plus loin ce que cela implique. La figure des déplacements et des usages est en quelque sorte une prose improvisée à mesure que les citadins tracent de nouveaux parcours. Selon *cette* perspective, lorsqu’à l’hiver et au printemps 2003, la table est déplacée plus à l’ouest, le long d’une vieille clôture entourée de plantes hautes et d’arbustes bordant la voie ferrée, on peut la considérer comme étant à l’état du triangle pris isolément. Ces dernières remarques indiquent donc que la saisie de l’aspect n’est pas seulement liée à la pensée, mais qu’elle est également en relation avec la perception (le *voir*). Cette seconde relation n’a évidemment pas les mêmes conséquences que le rapport à la pensée.

« Est-ce penser? Est-ce voir? » – N’est-ce pas la même chose que de dire « Est-ce *interpréter*? est-ce voir »? Interpréter est une sorte de pensée, et qui opère souvent un changement brusque de l’aspect.

Puis-je dire : La vue de l’aspect est *apparentée* à une interprétation? – Mon inclination était bel et bien de dire : « C’est comme si je *voyais* une *interprétation*. » Quoi qu’il en soit, l’expression de cette vue *est* apparentée à l’expression d’une interprétation (EP, § 179. LW souligne).

Cette distinction entre *voir* et *penser* ne devrait pas masquer le fait qu’ils sont inextricablement liés. Lorsque Lévesque dit qu’un étudiant voit la table à pique-nique *comme* une table pour lire ou qu’un travailleur la voit *comme* un petit fumoir extérieur, *comme* « ceci » ou *comme* « cela », pour parler comme Wittgenstein²⁰, il voit bel et bien certaines activités humaines, mais ce sont déjà des interprétations. Néanmoins, l’étudiant qui voit *soudainement* une aire de lecture qu’il n’avait jamais vue auparavant sur le site Rosemont-Van Horne voit proprement quelque chose. Autrement dit, tout se passe comme si l’une des figures de la suite apparaissait sous un jour inattendu. Par conséquent, l’aspect n’est jamais purement un *voir* (la visibilité de la chose dans le visible) ou une interprétation (un rapport au conceptuel), puisque dans ce qu’on voit, il n’y a pas un objet vu indépendamment des relations que nous avons à nos concepts dans le contexte précis où surgit le nouvel aspect et, inversement, il y a pourtant saisie fulgurante de plusieurs aspects à mesure que nous raisonnons (QP, p. 72). Bref, l’aspect n’est toujours qu’entr’aperçu et pourtant, à force d’interprétations, le raffinement de ses relations à nos concepts nous rapproche bel et bien de *quelque chose*.

²⁰ « Les vécus d’aspect ont en commun la forme d’expression suivante : “ Je vois maintenant comme *ceci* ”, ou “ Je vois maintenant *ainsi* ”, ou “ Maintenant c’est *ceci*, – maintenant *cela* ”, ou “ Je l’entends maintenant comme..., alors qu’auparavant je l’entendais comme... ”. Mais l’explication de ce “ ceci ” et de cet “ ainsi ” est de nature très différente selon la diversité des cas » (EP, § 697. LW souligne).

S'il y a changement d'aspect, le collectif SYN- n'atteint donc pas son *événement*. Ce n'est tout simplement pas son objectif. En effet, un « jeu de la sérendipité » ne vise pas à explorer la conscience des gens, mais à proposer des solutions concrètes et originales. Ces dernières peuvent alors remettre en question indirectement les mécanismes de l'urbanisme dans son acception publique « officielle » en montrant que le paysage urbain n'est pas seulement construit par un ensemble de savoirs et de recommandations présentées sous forme de rapport à des comités, mais que l'expérience vécue y joue également un rôle et peut d'elle-même arriver à des propositions. En un sens, les membres du collectif reprennent une directive que Wittgenstein se donnait dans les *Études préparatoires*. « Nous intéressent : le concept, et sa place parmi les concepts d'expérience [les concepts de l'expérience vécue] » (EP, § 435. Les crochets sont une variante présentée par l'appareil éditorial). En effet, leur objectif n'est pas de déterminer ce qui fluctue dans les méandres de la conscience des gens et qui aurait pu causer le changement d'aspect. Tout comme le rappelle Wittgenstein (EP, § 434), ce sont des questions qui intéressent le psychologue. Cependant, ils reconnaissent tout de même la richesse de cette « vie de la conscience » et, de là, sont capables de pointer la variation des états que prennent les usages par rapport aux identités conceptuelles du jeu en vigueur au moment de faire le relevé des activités. Ce faisant, le travail du collectif SYN- est proche de la pensée faible en architecture dont nous avons traité dans la section 2.2, en ce qu'il admet la nécessaire relativité et légèreté de ses conclusions dans un présent complexe et toujours en train de se faire.

Imagine que tu regardes un cours d'eau. L'image de la surface change continuellement. Des lueurs, des endroits plus sombres, apparaissent de toute part, et disparaissent. Qu'appellerais-je une « description exacte » d'une telle image visuelle? Il n'y a rien à quoi je donnerais un tel nom. Si quelqu'un dit que cela ne se laisse pas décrire, on peut lui répondre : tu ne sais pas ce qu'il faut appeler une « description ». Car la plus exacte des photographies, par exemple, tu ne la reconnaîtrais pas comme un exposé *exact* de ton expérience vécue. L'exactitude n'existe pas dans un tel jeu de langage. (Pas plus que le cavalier dans un jeu de dames.) (RPP I, § 1080. LW souligne).

Ce passage illustre bien ce qui fait toute la richesse d'un « jeu de la sérendipité » tel qu'actualisé par le collectif SYN-. En reconnaissant que l'analyse de la représentation des usages proposée n'est qu'un relevé simple d'états de fait, certes « parlant », mais sûrement pas prescriptif, il dépasse l'alternative entre la restitution d'une représentation « objective », métriquement exacte, teintée de scientisme, et l'examen dilatoire et sophistiqué des expressions sensibles et de ce *quelque chose* ressenti par les usagers. Suivant Élisabeth Rigal

(*YPW*, p. 95), cette alternative s'était d'ailleurs posée dans la période intermédiaire de Wittgenstein pour finalement se révéler absurde. À l'évidence, d'un côté on se retrouverait à ne plus laisser voir l'expression (comme un fonctionnalisme étroit qui ne pense qu'en terme de gestion systémique du flux) et, de l'autre, on chercherait à représenter ce qui se situe au-delà du visible, dans les méandres de la conscience. Au contraire, en acceptant que la seule « vérité » qu'il est légitime de poursuivre consiste « en un “ faire-apparaître ” qui *réside* dans le jeu de ses propres artifices » (*YPW*, p. 95. ER souligne), un « jeu de la sérendipité » laisse l'expérience vécue des citoyens à ce qu'elle est après tout : imprévisible.

La copie ne peut-elle donc pas rendre l'aspect? – On appelle « copie » des choses fort différentes. – La façon de copier *peut* faire connaître l'aspect vu. Elle peut par exemple mettre ensemble « ce qui va ensemble ». Même les *fautes* particulières que quelqu'un fait en copiant peuvent faire connaître l'aspect qu'il voit (*EP*, § 441. LW souligne).

Un « jeu de la sérendipité », s'il peut restituer les états des usages et faire connaître l'aspect, ne pourra jamais atteindre l'*événement* où la praxis s'est libérée du « cercle de craie » de la langue. Mais, comme il reconnaît le caractère indéterminé de l'expérience vécue, de sa capacité à se déployer aux confins de ce qu'il peut voir à l'aide de l'identité de ses concepts, il reste lui-même ouvert à ce que les usages pourront lui enseigner et préserve ainsi la possibilité que le changement d'aspect soit bien davantage qu'un fragment d'interprétations isolées qui s'éteindraient une fois la chandelle consumée. Et, pour reprendre le § 392 des *Études préparatoires* cité plus tôt, c'est ainsi qu'elle nous possède, car elle fait signe vers un usage tout à fait particulier.

3.3 Intentionnalité et puissance d'ouverture : la table à pique-nique aux confins de la friche

Nous luttons avec la langue.
RM, p. 65.

Cela dit, nous pouvons tout même préciser en quoi le changement d'aspect constitue une puissance d'ouverture par l'imagination, en ce qu'il est lié à la dimension praxique du langage, c'est-à-dire à la capacité du comportement humain de signifier. Il s'agit d'ailleurs d'un lien proposé par Élisabeth Rigal.

Ce que je voudrais suggérer est que la radicalisation du geste kantien de la limitation nécessaire débouche, chez le second Wittgenstein, lorsque celui-ci revient à la question du « rapport du

langage et de la réalité » et dont le nom est désormais « aspect », sur une pensée sans précédent du langage comme créativité qui autorise une instruction parfaitement originale de la question de la singularité. Il y aurait donc là, *in fine*, quelque chose comme une question de la synthèse, mais d'une synthèse non fondatrice parce que non apriorique, qui loin de contredire la conception analytique des fondations, confirmerait au contraire la nécessité de poser une détermination hétérologique à l'intérieur du conceptuel lui-même pour pouvoir reconnaître et penser en son énigme [...] l'aspect déterminé comme ce qui ne dure pas, mais apparaît soudainement pour disparaître presque aussitôt, et n'est donc pas imageable (*QP*, p. 71).

Dans cette dernière section, l'idée est donc de poursuivre la description-interprétation du site Rosemont-Van Horne, mais en mettant l'accent sur le point d'impact du changement d'aspect. Comme Wittgenstein fait l'assomption de l'usage, nous verrons que c'est l'agir qui donne la mesure du devenir du langage. Cependant, dans la perspective de donner toute sa portée à l'idée que « l'usage est la signification » dont s'est alimentée la *doxa*, nous montrerons qu'en définitive, c'est l'image chargée d'intention qui confère à l'usage sa portée créatrice. Pour y arriver, nous allons revenir à la question de l'étrangeté dont Bruce Bégout discutait dans le sillon des écrits d'Alfred Schütz. En effet, il nous semble qu'il y a là une analogie heuristique, liée aux mondes possibles, qui donnera toute sa portée à l'analytique de la quotidienneté engagée dans ce mémoire.

Dans une perspective wittgensteinienne, cependant, les mondes extra-quotidiens dont parle Bégout, ces résidus repoussés à l'extérieur de notre univers familier pour masquer l'incertitude originelle, ne peuvent pas être compris exactement selon le même sens. Comme il a été établi plus tôt, les concepts, dans le dispositif analytique, ne miment pas les choses et il ne sert par conséquent à rien de les mesurer à l'aune de la réalité. Lorsqu'Élisabeth Rigal parle d'une « synthèse non fondatrice parce que non apriorique », elle veut dire que dans la pensée analytique, le concept (l'attitude rébarbative envers l'étrange, par exemple) n'est pas compris au sens où il aurait enseveli la phénoménalité de l'expérience originaire de l'Autre (incidemment l'ouverture de soi à soi) et qu'il s'agirait alors de l'exhumer. Au contraire, la pensée wittgensteinienne insère dans le vide laissé par le rejet du « voir catégorial » la question de l'apprentissage de la langue : les concepts en vigueur découpant son champ d'explication, la langue est alors forclosée sur elle-même et c'est en se butant aux artifices composés par la praxis (la possibilité pour le langage de signifier), dans un jeu entre leurs logicités par rapport à l'état du langage et leurs effets subjectifs de signifiant, que se trouve la possibilité d'une synthèse, comprise en tant qu'ouverture perpétuelle à ce qui paraît, mais ne

se laisse pas dire aisément (*ST*, p. 75-76 ; *QP*, p. 67). Sans entrer ici dans un dialogue entre phénoménologie et philosophie analytique, cette différence est liée à la question de l'*a priori* synthétique, notion sur laquelle s'appuie toute l'entreprise phénoménologique. En effet, Bruce Bégout avance dans les traces de Husserl que

[m]ême référé à une tradition, à un groupe et à un territoire particuliers, le monde de la vie n'est pas [...] cantonné à ces limites, mais il possède en lui-même certains caractères universels qui peuvent se retrouver dans tous les mondes et servir de points de passage entre eux. Il aspire à un « monde un » que, d'une certaine manière, il porte déjà en lui sous la forme de structures générales et *a priori* de toute expérience (Bégout, 2005, p. 338).

Comme chez Wittgenstein, la perception de l'insolite dépend ici d'abord des concepts en vigueur dans notre monde quotidien, mais pour des raisons différentes. Chez Bégout, le caractère étranger de certains événements, objets et personnes provient plutôt du fait qu'inconsciemment, nous recouvrons toujours déjà ce que nous voyons selon certaines attitudes objectivées, certains *habitus* et manières de concevoir les objets et de s'y rapporter. Devant les différents états de fait que cela suppose, la phénoménologie interroge cette relation entre l'apparaître et nos concepts par la description, de façon à montrer qu'au sein d'un certain monde quotidien, les singularités contingentes sillonnant les vécus, bien qu'elles soient irréductibles dans leurs formes et leurs tonalités spécifiques à celles d'autres mondes quotidiens, se donnent comme possibilité de la chose. C'est pourquoi Bégout constate qu'essentiellement, l'étrangeté nous confronte à l'incertitude originelle que les processus de quotidianisation cherchent à ravalier. Notre relation à l'étrangeté est *a priori* nécessaire, car elle se fonde sur une expérience de l'origine du monde elle-même particulièrement et essentiellement étrange, mais qui n'apparaît pas d'emblée dans toute sa limpidité. En interrogeant l'étrangeté de la chose insolite, c'est-à-dire notre attitude devant sa forme concrète, il s'agit donc pour Bégout de montrer qu'elle est en réalité bien moins étrange et bien plus proche de nous qu'on ne le pense; qu'en fait, notre relation à elle est primordiale, car elle permet de revenir sur soi et de mieux comprendre notre monde, voire de s'avancer vers d'autres mondes.

Dans le dispositif wittgensteinien, comme nous l'avons précisé, nous nous situons plutôt dans une « synthèse non fondatrice et non apriorique ». Sans interroger ici la façon dont il aborde l'*a priori* synthétique, Wittgenstein étant assez dispersé et ambivalent sur le sujet, on peut se contenter de l'identifier brièvement afin d'amorcer les discussions

ultérieures. Dans une *perspective* wittgensteinienne, le rapport des mondes possibles (l'ouverture à des mondes autres que le nôtre) au monde réel est très différent. Les mondes possibles, que ce soit les mondes étrangers ou les mondes fictifs (littéraires, imaginés, rêvés, etc.), sont tout aussi réels que le monde réel, d'un point de vue logique. Cela dépend d'où en est l'analyse logique du langage par rapport à ces mondes et si elle a clarifié leur signification structurelle par rapport au monde réel. Car en dernière instance, c'est bel et bien la logique qui met en relation les états de choses possibles de ces mondes avec une représentation isomorphe qui la rend vraie. Rappelons que nous avons croisé cette idée au sujet des images de type « tableau de genre » chez les Hintikka. Bien qu'elles puissent être tout à fait idiosyncrasiques au « commencement », qu'on pense à la réception initiale des tableaux de Manet ou encore aux images attribuées à la sérendipité de l'expérience urbaine, les images de type « tableau de genre » permettent d'intégrer des fictions et des récits aux cadres publics. Ils constituent ainsi une analogie intéressante pour situer une expérience vécue du changement d'aspect dans un cadre public.

Avant de présenter cette idée, il est nécessaire d'apporter quelques précisions sur l'assertion voulant que les mondes possibles soient finalement tout aussi réels que le monde réel une fois que leur sens a été montré par l'analyse logique. En effet, une telle proposition semble entachée de « réalisme » obtus et, pire encore, elle donne l'impression qu'on vient de réaffirmer fortement la *Bild Theorie* du *Tractatus*. Sans être exhaustif, il faut ici avoir en tête que l'analyse logique dont parle Hintikka est présentée dans le contexte de la seconde philosophie et qu'elle renvoie toujours à une « logique de premier ordre » (une logique référant aux objets courants). Autrement dit, les actes quotidiens sont implicitement reliés à la « signification ». Il nous semble en effet que ce dont il est question dans l'assertion de Hintikka sur les tableaux de genre n'est pas très éloigné de ce qu'il développe lui-même sur la sémantique et qui reprend certaines notions wittgensteiniennes que nous avons présentées dans la section précédente. En effet, pour Jaakko Hintikka, les jeux de langage de Wittgenstein ne sont pas seulement des outils intralinguistiques rapportant en valeur nos activités à des émissions sonores, mais du point de vue de l'analyse logique, constituent la signification descriptive du langage sur laquelle repose ces applications conventionnelles. Hintikka montrera qu'on peut construire des modèles sémantiques en déterminant la stratégie par laquelle procèdent les règles, c'est-à-dire en établissant la logique du cours que suit un

jeu de langage. Dans cette entreprise philosophique, note Élisabeth Rigal, « les conditions de vérités sont *implicitement* contenues dès que sont maîtrisées certaines *activités* gouvernées par des règles qui constituent ces conditions de vérités » (*P*, p. 39).

Tout juste avant ce passage, Rigal précise que l'ambition de Jaakko Hintikka était de conférer une dimension « transcendante » à sa philosophie. Cet aspect n'est pas étranger à l'ineffabilité de la sémantique des règles de nos jeux de langage dont nous avons traité dans les sections précédentes. Brièvement, d'un point de vue logique, si l'on peut dire que les mondes possibles sont tout aussi réels que le monde réel pour ceux qui y vivent quotidiennement, c'est parce que la sémantique y est analysée de fond en comble. Autrement dit, le modèle construit à partir des activités régies par des règles permet de clarifier la gamme des possibilités d'expérience des gens au quotidien. L'établissement de la nature de ces expériences est considéré « transcendante » au sens où elle se rapporte à son caractère intentionnel sans pour autant avorter un retour à la dimension physicaliste (publique) de l'objet²¹. Dans un contexte quotidien, cela veut donc dire que les mondes possibles signifient bel et bien *quelque chose* – et ce, malgré qu'en terme de conventions, on sache distinguer la fiction de la réalité. En effet, c'est que le langage ordinaire, en tant qu'il est un instrument pour organiser nos activités et se comprendre, demeure toujours limité par les relations qu'établissent les concepts que nous avons à une époque donnée. Comme nous l'avons expliqué, nos concepts font toujours fond sur *quelque chose*, sur une extériorité du langage qui nous permet de faire sens et d'être compris. Cependant, ce *quelque chose* ne se laisse pas voir aisément dans la frénésie de nos activités courantes, où nous sommes moins attentifs à ce que nos concepts connotent implicitement qu'à interagir de façon opérationnelle et à nous comprendre.

Dans notre description-interprétation du site Rosemont-Van Horne et de son rapport au « jeu de la sérendipité », nous avons vu que le relevé des usages de Lévesque présentait une suite finie d'interprétations qui saisissait une logique dans l'indétermination des usages. Nous disions du même coup qu'il ne pouvait pas savoir si dans un usage spécifique, l'aspect avait

²¹ Cette assertion réfère à des débats philosophiques entre phénoménologie husserlienne et philosophie analytique sur la question de l'intentionnalité et de son caractère solipsiste (du point de vue de la seconde « tradition »), ce que notamment la dualité des modes d'identification linguistique permettait de contourner. Pour approfondir ces questions, on consultera Roy, 1998.

changé du point de vue du citadin, puisque la suite était construite à partir des relations conceptuelles d'un présent déterminé. Cependant, si l'*événement* du changement d'aspect ne pouvait être atteint, nous précisons que cela ne signifie pas que le changement d'aspect ne peut être mis en image : au contraire, il peut être « recopié ». Il y a là une fine nuance sur laquelle il convient de discuter. Pour ce faire, on peut mettre en rapport le passage suivant, dans lequel Wittgenstein présente un cas où la construction d'une image (d'un tableau de genre) réussit à capter le ton accompagnant une description des usages, avec le § 441 des *Études préparatoires* qui concluait la section précédente.

Je décris une pièce à quelqu'un, et je lui demande de me montrer qu'il a compris ma description, en peignant d'après elle un tableau *impressionniste*. – Il peint alors en rouge sombre les chaises que ma description disait être vertes, et là où je disais « jaune », il peint du bleu. – C'est l'impression qu'il a retiré de cette pièce. Et maintenant je dis : « C'est tout à fait ça! » (*PU*, I, § 368. LW souligne).

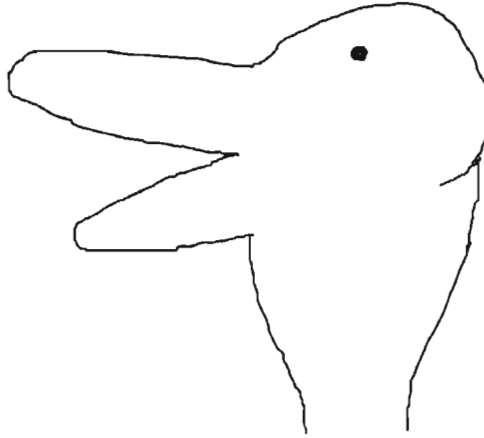
Dans ce passage, Wittgenstein décrit une pièce à un camarade en mettant l'accent sur ses impressions et ses sensations plutôt que sur l'objectivité de l'espace visuel. En effet, l'image produite doit correspondre à un tableau impressionniste : la fidélité géométrique de l'image recopiée n'importe pas, tout comme la couleur du mobilier et les jeux d'ombre et de lumière n'ont pas à être restitués selon des critères d'exactitude et de clarté. Par sa description, Wittgenstein cherche à faire voir un aspect particulier de la pièce *en terme de* vraisemblance. Voilà pourquoi de la description au tableau peint, la couleur des chaises est passée du vert au rouge sombre, et, là où il y avait du jaune, il y a maintenant du bleu. Ce n'est pas l'identité des surfaces colorées qui prime, mais plutôt une certaine capacité à librement composer un artifice visuel qui sait restituer et rendre présent un sentiment ou une certaine sensibilité à l'aspect indépendamment des possibilités concrètes de la description et de la peinture (puisque Wittgenstein confirme à son camarade qu'il a su peindre le ton approprié).

Malgré que l'événement du changement d'aspect – celui où Wittgenstein aurait subitement perçu la pièce d'une manière tout à fait idiosyncrasique – ne soit pas atteignable, cela n'empêche pas sa recopie. Bien entendu, ce n'est pas tout à fait la même image qui est produite, mais elle suffit pour que Wittgenstein confirme à son camarade qu'il a bien compris, qu'il a su restituer l'effet de modulation subjective accompagnant la description de la pièce. Comme on l'a vu, l'aspect n'est pas imageable : il apparaît pour disparaître aussitôt.

La seule méthode légitime pour le reconnaître et le penser est de poser une détermination hétérologique au sein du conceptuel, ce que fait ici Wittgenstein en nous présentant une reconnaissance de l'aspect indépendante d'une logique de signifiants qui requerrait des mots ou des traits d'être motivés par une intention ou encore de l'homme-qui-décrit ou de l'homme-qui-peint de voir et/ou de croire en une certaine expérience de la signification pour pouvoir la communiquer ou l'illustrer. Cependant, le rejet de cette logique n'exclut pas la possibilité pour les mots et les traits d'avoir une dimension de signifiant et de connoter une compréhension de la part du camarade de Wittgenstein. Entre la logicité des concepts liés aux médiums de la description et de la peinture (leurs possibilités formelles d'expression) ainsi qu'une forme de vie se donne l'atmosphère de la pièce dans une indétermination relativement déterminée, suffisamment ouverte pour être entendu par celui qui a vécu le changement d'aspect tout en étant rattachée limitativement à un contexte d'expression. En aval de ces considérations surgit alors la question de l'apprentissage de la langue : à l'évidence, les concepts mobilisés par la peinture ou encore les relevés descriptifs de Lévesque possèdent un champ d'application déterminé au moment de leur expression, mais qui demeure ouvert à la praxis et ses effets subjectifs de signifiant. C'est dans une intrication entre la grammaire des jeux de langage en vigueur et sa significabilité découverte par l'homme dans son rapport à des objets d'expérience qu'est perpétuellement entr'aperçu une synthèse, où la langue se bute à ce qui paraît dans un jeu de (dé)-limitation des concepts.

Dans le cas des *Hypothèses d'amarrages*, il y a en effet la réalité en train de se faire, avec des changements d'aspect et ses topoï éventuels, ce qui suppose la nécessaire clarification de la différence entre l'événement de l'aspect et sa « recopie » par le relevé des usages. Dans ses relevés, Lévesque note plusieurs usages génériques d'utilisation de la table à pique-nique ainsi que plusieurs éléments contextuels (présence de végétation, bâtiments à proximité, déplacements de la table, etc.). Se peut-il que d'une certaine manière, il ait représenté ainsi le changement d'aspect sans le savoir, que ses « suites » d'usages tiennent compte implicitement elles aussi de ce *quelque chose* que les citoyens ont conçu d'une certaine manière?

On peut voir cette figure comme la tête d'un lapin, ou comme celle d'un canard.



Et je dois faire la différence entre la « vision continue » d'un aspect et l'« apparition soudaine » d'un aspect.

Il se pourrait qu'on m'ait montré l'image sans que j'y aie jamais vu autre chose qu'un lapin (*PU*, II, xi, p. 275).

En écho au § 71 des *Études préparatoires* cité plus tôt, l'aspect de la suite identifiée par Luc Lévesque peut être mis en rapport avec la « vision continue » du lapin. Comme nous l'avons expliqué, Lévesque relève différents états d'usage dans une séquence réglée selon les identités conceptuelles en vigueur dans son contexte de pratique. Par un travail de repérage au sein du visible, il puise parmi les possibilités d'usages connues de la table à pique-nique pour identifier celles qui sont actualisées. Dans ce contexte, Lévesque restitue bel et bien l'aspect des usages en train de se déployer dans la friche au moment de ses observations, mais comme il est en train de procéder par description, on ne pourrait pas dire que l'aspect « brille » pour lui

Qui considère l'image canard-lapin et réfléchit sur l'impression visuelle du lapin, en essayant par exemple de trouver pour elle le mot juste, celui-là considère l'image sous l'aspect-lapin, mais cet aspect-lapin ne s'illumine pas pour lui.

Mais est-il juste de dire qu'il *voit* l'image pendant tout ce temps-là sous cet aspect?

Toujours est-il qu'il décrit ce qu'il voit comme une tête de lapin, car c'est ainsi par exemple qu'il en parle (*EP*, § 455).

Selon Wittgenstein, on peut dire que Lévesque ne *voit* pas l'aspect au sens propre, car il est déjà dans une chaîne d'interprétation où, dans le « jeu de la sérendipité », il relie ce qu'il voit *lui-même* aux identités de ses concepts. C'est d'ailleurs pourquoi Wittgenstein

indique plus loin que « l'aspect ne dure pas », qu'il ne peut que « s'illuminer » pour ensuite s'éteindre. Il fait là une « remarque conceptuelle », c'est-à-dire que par définition, la brillance de l'aspect ne peut persister puisque dès qu'il est repris dans une chaîne d'interprétation, il devient une image (ou un ensemble d'images) utilisable dans les jeux en vigueur (*EP*, § 518). Mais, on pourrait tout à fait dire que Lévesque *voit* au sens propre un aspect dans les descriptions qu'il fait des états d'usage. On se souviendra à ce titre des formes artistiques de Man Ray, Lucio Fontana et Yves Klein qu'il présentait en tant qu'affranchissement d'une sensibilité fondée sur une expérience esthétique de la représentation au profit d'une littéralité de la paysagéité. En effet, il n'est pas impossible que ces formes l'aient rendu sensible à certains phénomènes et que soudainement, il repère de nouveaux liens à celles-ci ou encore des relations à des formes auxquelles il n'avait pas pensé auparavant.

Cela dit, la figure du canard-lapin présente également de front « [l]'énigme de l'*Aufleuchten* [brillance] » de l'aspect comme « court-circuitage de l'image » qu'Élisabeth Rigal (*QP*, p. 73) résume ainsi :

d'un côté, que je voie la figure comme tête de canard ou que je la voie comme tête de lapin, il est un fait que la copie que je pourrais en donner, si l'on me demandait de décrire ce que j'ai vu, serait dans un cas comme dans l'autre la même, et que pourtant, de l'autre côté, ce n'est manifestement pas le même aspect que j'ai perçu dans les deux cas.


En effet, si on demandait à un citadin de décrire ce qu'il a vu, il restituerait bel et bien une représentation de ses usages, avec leurs détails, puis où et quand il était, mais sa description ne saurait déterminer si l'aspect qui a brillé était celui de la suite d'états d'usage de Lévesque (le canard) ou bien une autre. D'où la remarque suivante de Wittgenstein qu'Élisabeth Rigal cite pour étayer son propos :

[l]'étrange est ici justement l'étonnement; la question « Comment est-ce possible? » L'expression en est à peu près : « *Le même* – et *pourtant* pas le même » (*EP*, § 174. LW souligne).

Tout ce passe alors comme si soudainement, ce qui était l'utilisation d'une table à pique-nique aux confins de la friche, disparaît soudainement sans laisser de traces. À partir de ce moment, il n'est possible pour le collectif SYN- que d'établir des suppositions. « La table a disparu du site à la fin de l'été... Aurait-elle été simplement transportée plus loin dans un coin encore secret de la friche ferroviaire? », s'interroge Lévesque (2003, p. 58). Dans ce contexte, il devient en effet presque impossible de démêler la langue, c'est-à-dire les activités

comportementales et communicationnelles, de sa relation à l'apparence des objets. Pour le collectif, d'une part, les usages viennent de quitter le champ du visible pour Luc Lévesque, Jean-François Prost et Jean-Maxime Dufresne. Avec leurs descriptions des états d'usage en main, ils pourront alors poursuivre leur questionnement sur la condition urbaine montréalaise en participant à des colloques ou en formulant de nouveaux projets qui interrogent certains aspects qu'ils ont pu remarquer pendant le déroulement des *Hypothèses d'amarrages*, par exemple. Du point de vue des citoyens, d'autre part, les nouveaux aspects qui s'illumineront soudainement pour retomber dans l'obscurité de la langue (comme technique), au sein d'un présent toujours et encore en train d'être composé, avec ses nouveaux gestes, ses nouvelles phrases et ses nouveaux topoï, se poursuivra *ad infinitum et sine terminis*.

Dans l'horizon en friche sur lequel s'ouvre le paysage du site Rosemont-Van Horne, les usages éventuels reposent maintenant sur les puissances de l'imagination. Pour mieux comprendre ce dont il s'agit, on peut prendre un autre cas de figure analysé par Wittgenstein.

Prendre maintenant pour exemple les aspects du triangle. Le triangle  peut être vu comme un trou triangulaire, comme un corps, comme un dessin géométrique; il peut être vu comme étant debout sur sa base, ou accroché par sa pointe; comme une montagne, comme un coin, comme une flèche, comme un signal; comme un corps renversé, qui (par exemple) devrait se tenir sur le petit côté, comme la moitié d'un parallélogramme, et de bien d'autres façons encore (EP, § 605).

Dans le cas de la figure du canard-lapin, la vue de l'aspect « canard » « s'édifie sur d'autres jeux » (RPP II, § 541). L'imagination ou l'hallucination d'un nouvel aspect de l'objet « table à pique-nique » dépend d'abord du fait qu'il s'inscrit déjà dans le train-train d'une vie, dans les parcs et les haltes routières, par exemple. Le cas du triangle scalène est différent, car il est présenté dans un contexte plutôt obscur. Par analogie, on sait bien que la table à pique-nique est encore le même objet générique se prêtant à toute une gamme d'usages. Cela dit, du point de vue du « jeu de la sérendipité », on ne peut pas publiquement le démontrer, puisqu'on l'a perdue de vue. Elle n'est donc plus tout à fait le même objet. C'est pourquoi Lévesque se contente de noter cette disparition : elle révèle une certaine humilité vis-à-vis de ce que la praxis peut composer, un peu comme « la pensée faible en architecture » le suggérerait. Dans cette perspective, l'objet « table à pique-nique » doit alors

être considéré de manière surdéterminante du point de vue du mode d'identification aspectuel. On peut alors évaluer les conséquences d'une telle assertion selon ce que mentionnait le phénoménologue Edward S. Casey dans son étude sur l'imagination au sujet des figures-puzzles chez Wittgenstein.

We have just seen that in the case of double aspect figures [canard-lapin] imagining is normally of only marginal significance, being employed (if it is employed at all) as an aid in the initial recognition of a given aspect. It is primarily in the case of multiple-aspect figures that imagining assumes a more crucial role, allowing us to see a Roschach figure as, say, a hydra-headed monster or an ordinary scalene triangle as an arrow or a wedge. In each of the latter cases we have to surpass seeing as such – seeing as a passive « state » of beholding – and to employ a more active mental process. *This more active process is imaginative in nature*, for it is by imagining that we envisage the various ways in which a multivalent perceived figure may be interpreted : the figure is *seen as* such-and-such because it is *imagined to be* such-and-such. It is at this point, i.e., when seeing-as involves imagining intrinsically, that perceiving and imagining become genuinely continuous with each other (Casey, 2000, p. 143-144. EC souligne).

Car il importe de le noter, Casey confirme d'abord notre interprétation et ses propos pointent dans même direction que la nôtre. Premièrement, la perception de la continuité du carré au triangle était passive : pour concevoir l'aspect vu par les citadins, Lévesque fait *d'abord* des observations au sein du « jeu de la sérendipité » puis ces derniers rejouent *avant tout* les usages marqués par leurs concepts. Ensuite, la perception du canard-lapin permettait d'arriver à l'idée que Lévesque *peut* voir briller des aspects, mais qu'ils n'atteindront jamais l'aspect canard, que seuls les usagers sont en mesure de *voir*. Finalement, nous arrivons à un dernier moment, où la figure du triangle illustre qu'imaginer est un processus mental *actif et essentiel* dans certains contextes de perception. Ici, il n'est plus nécessaire que la table à pique-nique soit en relation avec des concepts pour être *vue*. En fait, il devient même absurde, comme le dit Élisabeth Rigal (*ST*, p. 82), de prétendre pouvoir démêler le dire et le voir, la pensée et la perception, puisqu'ils se présentent dans une intrication totale. Avec la figure du triangle, le changement d'aspect apparaît donc dans sa variante la plus forte, c'est-à-dire comme une « perception qui pense » (*LLNC*, p. 188), tel que Jaakko Hintikka le soulignait de façon similaire à Casey et Rigal.

En outre, à la perception et la pensée s'ajoute une troisième faculté : l'imagination. Aux confins de la friche, dans l'obscurité la plus totale, les arbres en mouvement ressemblent parfois à des monstres s'agitant de façon inquiétante. Quand soudainement le vent se lève et que les nuages craquent, on tente à la hâte de gagner l'abri le plus proche. Et, lorsque le soleil

plombe pendant les longues journées de canicule, nous regrettons désespérément l'absence d'ombre. Y aura-t-il, au comble du malheur, des animaux ou des gens mal intentionnés? Au contraire, d'autres citoyens se dresseront-ils à l'horizon? Si rien ne se passe, qu'inventera-t-on pour s'en sortir? Pendant combien de temps encore serons-nous hantés par ces événements insolites ou heureux?

Pour terminer cette section, de telles situations fictives peuvent alors servir à illustrer la portée de la dimension praxique de notre langage, à situer par rapport à l'intention.

« Seule l'image chargée d'intention atteint la réalité à la façon d'une règle de mesure. Considérée du dehors, elle se tient là, morte et isolée. » – Comme si nous avions d'abord contemplé l'image au point d'avoir vécu en elle et d'avoir été environnés par ses objets comme par des objets réels, comme si nous avions ensuite fait machine arrière, et que nous nous trouvions maintenant en dehors d'elle, voyions son cadre et réalisions qu'elle était une surface peinte. De même, quand nous avons une intention, nous sommes entourés par les *images* de l'intention et vivons en elles. Mais lorsque nous nous dégageons de cette intention, il ne reste plus que des taches sur un écran qui, pour nous sont dépourvues de vie et d'intérêt (F, § 233).

Dans ce que la vie a de plus ordinaire et banal, les citoyens s'affairent passivement à une foule d'activités. Qu'elles soient liées au travail, aux loisirs, aux demandes du patron ou aux caprices des enfants, leur fonctionnement s'apparente à un mécanisme de rétroaction. Dans ce contexte, le monde est comme un écran parsemé de taches, le train-train d'une vie qui d'images en images, n'est qu'une succession de marques auxquelles il n'est plus nécessaire de porter attention pour savoir comment réagir. Néanmoins, des expériences étranges et étonnantes surgissent parfois dans cet horizon banal. Comme nous l'avons montré, ces ingrédients sont déjà là : le paysage urbain, malgré son apparente vacuité est parsemé de trous et peut se révéler parfois instable. Seulement, tout ça n'est pas toujours visible dans le flux des activités quotidiennes et des déplacements pressés. Dans ce contexte, les *Hypothèses d'amarrages* proposent de tirer parti des potentialités de ce paysage : les conditions d'ouverture sont là, il suffit de savoir les souligner pour suggérer d'aller là où on ne s'aventurerait pas. Que ce soit la création de nouvelle socialité, des fictions ou des événements heureux ou malheureux, des occasions d'utiliser « le signe dans la pensée » deviennent possibles.

[D]'un côté un langage décapité, simple véhicule d'informations codées, de l'autre, le langage signifiant. Pour qu'une signification soit produite, il convient par conséquent que la praxis articule, à partir d'une séquence de mots et/ou d'images, une *histoire* en image. Car signifier n'est pas simplement réagir, pas plus que se comporter n'est répondre à un ordre. La raison en est, ainsi que Wittgenstein le souligne à maintes reprises, que le comportement humain est, en

tant que comportement signifiant, imprévisible et qu'il jaillit tout entier de la puissance de l'imagination (*ST*, p. 80. ER souligne).

Le train-train de la vie urbaine n'est pas un horizon tout préparé. Ce n'est pas une sorte de ruban qu'on ne ferait que suivre passivement, c'est aussi une « *histoire en image* », une séquence toujours en train de se faire qui, comme ces peintures modernes qui ont été transfigurées en œuvres originales, n'est jamais terminée. Lorsque l'intention donne la mesure, une prose improvisée surgit en surimpression. Comme le dit Wittgenstein, « [u]n aspect se met à briller et s'estompe. Si nous voulons en conserver la conscience, il nous faut le susciter toujours à nouveau » (*EP*, § 438). Dans ce chapitre, nous avons suivi un parcours qui nous a finalement conduit jusqu'à l'événement du changement d'aspect. Dans la vie de la conscience, l'image nous possède et nous fait rêver. Cependant, dans le retour à la réalité quotidienne, elle n'est d'aucune utilité si elle n'est pas comparée à ce que la langue donne à voir. Ainsi, elle devra être relancée par des interprétations et, de là, supportera la praxis humaine dans l'exploration de nouvelles fictions, de nouvelles images et de nouveaux topoï à l'extérieur du « cercle de craie » dans lequel elle s'était confortée.

CONCLUSION

*Rien n'est pourtant plus important que l'élaboration
de concepts fictifs, qui seuls nous apprennent à comprendre
les nôtres.
RM, p. 146.*

Afin de conclure la réflexion, que nous apportent finalement les notions wittgensteiniennes par rapport aux dynamiques du paysage urbain et, incidemment, dans la description-interprétation du projet *Hypothèses d'amarrages*? En quoi cet exercice contribue-t-il à dessiner une esthétique et une politique du paysage urbain, ou à tout le moins des éléments qu'une telle réflexion exige? Tel que nous l'avons montré, le paysage urbain est au centre des préoccupations en urbanisme et en architecture depuis au moins les années 1960. Devant l'incapacité du fonctionnalisme à intégrer dans ses modèles abstraits et mathématisés certaines données, on a dû reconnaître l'importance de l'urbanité dans la construction des villes. En effet, les comportements humains ne se plient pas toujours aux schémas prescrits, aussi clairs soient-ils, et ne peuvent ainsi être purement réduits à un problème de gestion des flux. Au sein des dynamiques quotidiennes, ce constat s'est révélé particulièrement vrai. Dans leurs déplacements, leurs usages d'objets et d'infrastructures, puis leurs interactions, les citoyens vivent des expériences sensibles et signifiantes dont on ne peut faire abstraction. À ce sujet, la pensée wittgensteinienne s'est révélée fort pertinente, en ce qu'elle permettait de faire l'assomption des usages.

Cela peut sembler anodin, mais nous pensons qu'il s'agit d'une percée importante. Non pas parce que « la signification est l'usage » et qu'il faudrait alors s'enchanter devant des inventions et des bricolages quotidiens. Ce genre de postulat serait plutôt navrant pour les sciences humaines, qui seraient alors placées devant un pragmatisme de plus, où il n'y aurait que des émissions sonores et des mouvements du corps – et bientôt plus rien. Au contraire, l'importance de la pensée wittgensteinienne est selon nous d'avoir su montrer le caractère bel et bien pragmatique de nos activités humaines, de nos façons de communiquer et de nos manières de se comporter dans des situations publiques, et d'être revenue à des questions

liées à la logique (Jaakko Hintikka dirait la sémantique), repliant ainsi la langue comme « outil technique » sur elle-même pour révéler le potentiel créateur des artifices composés par l'expérience vécue.

Selon nous, la notion de paysage urbain et les dynamiques qui le façonnent ont grandement bénéficiées d'une telle perspective. En effet, cela a permis de présenter exhaustivement un éventail de processus « horizontaux » dans lesquels se déploie l'expérience vécue, puis de les fonder sur une perspective « verticale » en les appréhendant pour leur signification descriptive. C'est en partant du projet *Hypothèses d'amarrages* que nous avons pu illustrer ce double enjeu. Présentée comme le fruit d'un travail continu de la pensée de Wittgenstein, la notion de « jeu de langage » a d'abord permis de présenter les fines nuances repérables sur deux des sites du projet. Selon nous, l'important n'était pas uniquement d'avoir un regard général sur l'inscription des *Hypothèses d'amarrages* dans un paysage montréalais parsemé d'espaces vacants, de friches, de terrains vagues, de surfaces bétonnées, etc., mais de présenter les règles et les critères contextuels, la façon de concevoir les objets, les attitudes et les manières de s'y rapporter. Comme nous avons pu le voir au fil de la discussion, Wittgenstein s'est interrogé à maintes reprises sur la question de l'expérience vécue. Comme elle est impliquée dans l'apprentissage du langage, en ce que nous nous rapportons à l'apparence des objets pour ensuite nous rapporter aux identités conceptuelles (et vice-versa), mais qu'en même temps, le fil des interprétations qui s'étendent dans un présent toujours en train de se faire ouvre sur des subtilités, voire des expériences insolites (le changement d'aspect), nous jugions pertinent de nous attarder plus longuement à quelques cas précis. Si le paysage urbain a pu ainsi être présenté dans ces enchevêtrements complexes, nous avons ensuite montré de quelles façons les *Hypothèses d'amarrages* venaient catalyser l'instabilité inhérente au paysage montréalais grâce à la décontextualisation d'un objet générique, la table à pique-nique. Grâce à la pensée wittgensteinienne, nous avons alors rapporté les états d'usage du dispositif paysager à la question du changement d'aspect. Les différents cas de figure présentés nous ont alors permis de conclure le chapitre précédent en avançant que se manifestaient de façon intriquée la pensée, la perception et l'imagination.

Il s'agit là des notions importantes qu'exige une réflexion sur le caractère esthétique et politique du paysage urbain. Bien que Wittgenstein ne traite pas directement du rapport entre l'esthétique et le politique, ces deux notions ne se comprennent selon nous que dans leur interrelation. On peut parler d'une « esthétique » au sens général où la pensée nous permet de relier nos identités conceptuelles à l'*apparaître* des objets, puis une fois un langage acquis, d'interpréter et d'expliquer ce qu'on voit dans son rapport à nos concepts. Chez Wittgenstein, la question de l'apparaître a ceci d'intéressant qu'elle ne concerne pas un « voir catégorial », mais un voir au sens propre, en tant que ce qui est vu dans le monde ordinaire. En ce sens, elle travaille directement l'artifice : comme le mentionne Élisabeth Rigal (QP, p. 70), Wittgenstein relance la question de la *Vorstellung* que la phénoménologie avait annulée dans sa hâte d'aller « aux choses mêmes », tout en prenant distance avec le « théâtre de la représentation ». Dans un tel contexte, l'esthétique du paysage urbain apparaît alors comme un travail des concepts, c'est-à-dire l'établissement de comparaisons, d'interprétations puis d'explications qui permettent de préciser quelles sont les relations concept-objet (langage-monde) qui sont actualisées, retravaillées ou modifiées dans l'expérience vécue.

Selon cette perspective, ce travail des concepts – ce que nous avons appelé également une « analytique de la quotidienneté » – suppose donc d'établir des stratégies de transidentification des objets rendant compte des activités régies par des règles. Et, le rapport entre les modes aspectuel (privé) et physique (public) nous semble d'emblée en lien avec des considérations politiques sur le paysage urbain. La notion d'esthétique dans son assertion wittgensteinienne visant une clarification de la sémantique des relations entre l'artifice et les identités conceptuelles, la question de leur possible tension se pose inévitablement. En effet, que se passe-t-il lorsqu'autrui impose des règles de jeu? Qu'arrive-t-il si certains groupes d'individus ne reconnaissent pas l'apparence qu'on a donnée à leur environnement quotidien? Vont-ils confronter les instances qui ont pris la décision? Tenteront-ils d'intervenir dans les processus urbanistiques futurs? Choisiront-ils une voie plus radicale, en vandalisant certaines infrastructures et/ou en bricolant d'eux-mêmes des solutions? Bien que Wittgenstein présente généralement des cadres de communication qui fonctionnent, ces questions illustrent bien que l'opérationnalité des jeux de langage puisse aisément être compromise et mener à des problèmes insolubles uniquement à l'aide du cadre publiquement accessible.

Car il importe de le noter, esthétique et politique du paysage urbain se retrouvent inextricablement liées dans la question du changement d'aspect, et ce, non seulement au sens pragmatique que nous venons d'illustrer, mais également dans une perspective « existentielle ». L'aspect qui brille soudainement pour s'atténuer après quelque temps est d'abord inconcevable à l'instant précis où il surgit. Pour comprendre son expérience vécue, le citadin doit d'abord penser à ce qu'il *voit*, il doit interpréter les images qui tapissent sa conscience afin de trouver des voies de liaison aux identités conceptuelles qu'il conçoit déjà. À mesure qu'une chaîne d'interprétations se déroule, qu'il voit *comme* « ceci » et *comme* cela, puis « ainsi » et « comme ça », il finit par construire des relations avec les objets réels, ceux du monde physique (public). Et, lorsqu'il s'entretiendra avec autrui au sujet de l'aspect qu'il a vu, cette chaîne repartira de plus belle. Le phénomène du changement d'aspect, qui a tout à voir avec le rêve éveillé, les formes imaginées, les récits fictifs et les hallucinations, constitue alors un enrichissement, voire une transformation des manières de se rapporter aux objets. C'est en ce sens que l'on peut dire qu'il débouche sur des considérations politiques.

Dans cette perspective, sur quoi ouvrirait l'expérience de l'étrange et de l'insolite en lien à des considérations esthétique et politique sur le paysage urbain? Autrement dit, d'un point de vue wittgensteinien, que permet le rapport hétérologique entre l'apparition d'une fiction idiosyncrasique et le cadre publiquement accessible? Il semble qu'il manifeste cette « synthèse non unificatrice et non a priorique », au sens où la fiction ouvre une brèche sur les contours de la langue pour produire une nouvelle association avec les identités conceptuelles auquel il est convenu de rapporter habituellement l'objet perçu. En effet, le rapport hétérologique nous fait avancer, il indique une sorte de devenir inattendu. Il y a « synthèse » parce qu'il y a une intrication entre la pensée, la perception et l'imagination dans une expérience primitive de ce nouveau topoï qui se dessine à l'horizon. Elle ne saurait cependant être unificatrice, car au retour dans le monde public, cette expérience sera en tension vis-à-vis des manières qu'a autrui de concevoir l'objet auquel notre fiction se rapporte. De là son caractère à la fois esthétique et politique : la force étrange de cette fiction court-circuite temporairement la familiarité de nos usages et ouvre potentiellement le quotidien à un nouveau monde possible. Autrement dit, l'expérience de l'étrange est prise dans un sens positif : car ce qu'elle a d'étonnant, à mesure qu'on la conçoit mieux au fil d'interprétations, nous engage dans un monde possible et sa relation à notre monde réel.

BIBLIOGRAPHIE

Documentations du collectif SYN-

- Lévesque, Luc. 1999. «Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues. Pour une gestion créatrice du mobilier urbain». *Annales de la recherche urbaine*, n° 85, p. 47-57.
- . 2001. «Hyperpaysages, à l'affut de territoires réticulaires et mentaux». *CV photo (Ciel Variable)*, n° 54, p. 5-6.
- . 2003. «Intervention mobilière et vie urbaine : notes intercalaires sur un processus d'amarrages». *Inter*, n° 85, p. 56-59.
- . 2005. «Entre lieux et non-lieux : vers une approche interstitielle du paysage». In *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Sylvette Babin (dir.), p. 38-63. Montréal: Esse.
- . 2006. «Espacement urbain et intervention minimale : notes autour de deux expérimentations». In *Édification des lieux et paysage*, Toader Popescu et Radu Tudor Ponta (dir.), p. 48-51. Bucarest: Editura Universitara Ion Mincu, Universitatea de Arhitectura si Urbanism Ion Mincu.

Sites Web

- ATSA. 2009. «Qu'est ce que l'État d'urgence ?». En ligne.
<<http://atsa.qc.ca/projs/eu09/fr/questionnaire.html>>. Consulté le 4 juillet 2011.
- Divers/Cité. 2011. «À propos». En ligne.
<<http://www.diverscite.org/2011/francais/apro.php>>. Consulté le 4 juillet 2011.
- Lévesque, Luc. 2001-2003. *Des paysages interstitiels comme ressources. Quelques réflexions à propos d'une tactique d'intervention mobilière, Site Web de SYN- Atelier d'exploration urbaine*. En ligne.
<http://www.amarrages.com/amarrages/amar_textes/amar_textes.html>. Consulté le 3 janvier 2011.
- Quartier des spectacles. 2010. «Champ de pixels : une immense installation interactive». En ligne. <<http://www.quartierdesspectacles.com/2010/12/champ-de-pixel-un-gigantesque-lite-brite-humain-et-interactif/>>. Consulté le 4 juillet 2011.
- Skol, Centre des arts actuels. «SYN- Atelier d'exploration urbaine : Hypothèses d'amarrages». En ligne. <<http://www.skol.ca/fr/archive/hypotheses-d-amarrages>>. Consulté le 18 février 2011.
- SYN-. *Atelier d'exploration urbaine/Urban Exploration Workshop*. En ligne.
<<http://www.amarrages.com/>>. Consulté le 27 décembre 2010.

Littérature en histoire de l'art, en études urbaines et en sciences humaines sur SYN-

- Fraser, Marie. 2008. «Au bord de l'art». In *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, Thérèse St-Gelais (dir.), p. 23-36. Montréal: Esse.
- Jacob, Louis. 2001. «Dans l'attente de vivre». In *Les commensaux : quand l'art se fait circonstance*, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (Dir.), p. 47-50. Montréal: Skol.
- . 2005. «SYN-, randonnée dans la ville intérieure». *Parachute*, n° 118, p. 86-102.
- Loubier, Patrice. 2001. «Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité.». In *Les commensaux : quand l'art se fait circonstance*, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, p. 19-29. Montréal: Skol.
- . 2008. «Emboscades et raccourcis. Formes de l'indécidable dans l'art d'intervention contemporain». In *L'indécidable*, Thérèse St-Gelais (dir.), p. 53-64. Montréal: Esse.

Écrits de Ludwig Wittgenstein et commentateurs

- Chauviré, Christiane. 2003. *Voir le visible : La seconde philosophie de Wittgenstein*. Paris: PUF.
- . 2009. *L'immanence de l'ego. Langage et subjectivité chez Wittgenstein*. Paris: PUF.
- Cometti, Jean-Pierre. 2004. *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*. Paris: PUF.
- Dwyer, Philip. 1990. *Sense and Subjectivity. A Study of Wittgenstein and Merleau-Ponty*. Leiden (Netherlands): E. J. Brill.
- Hintikka, Jaakko. 1996. «The Idea of Phenomenology in Wittgenstein and Husserl». In *Ludwig Wittgenstein: Half-Truths and One-and-a-Half-Truths*, p. 55-77. Dordrecht (Netherlands): Kluwer Academic Publishers.
- Hintikka, Jaakko, et Merrill B. Hintikka. 1995. *Investigations sur Wittgenstein*. Trad. de l'anglais par M. Jawerbaum et Y. Pesztat. Liège: Mardaga.
- . 1996. «Ludwig Looks at the Necker Cube: The Problem of 'Seeing as' as a Clue to Wittgenstein's Philosophy». In *Ludwig Wittgenstein: Half-Truths and One-and-a-Half-Truths*, p. 179-189. Dordrecht (Netherlands): Kluwer Academic Publishers.
- Marion, Mathieu. 2004. *Ludwig Wittgenstein. Introduction au " Tractatus logico-philosophicus "*. Paris: PUF.
- Maury, André. 1981. «Sources of the Remarks in Wittgenstein's Zettel». *Philosophical Investigations*, vol. 4, n° 1, p. 57-74.
- Pears, David. 1998. «Le Wittgenstein de Hintikka». In *Jaakko Hintikka. Questions de logique et de phénoménologie*, Élisabeth Rigal (éd.), p. 259-274. Paris: Vrin.
- Rigal, Élisabeth. 1987. *Du strass sur un tombeau*. Mauzevin: Trans-Europ-Repress.

- . 1988. «De certaines “ Questions Phénoménologiques ” dont traite Ludwig Wittgenstein». *La part de l'oeil. Dossier : VOIR; les procès métonymiques de l'image*, n° 4, p. 63-75.
- . 1992. «Y a-t-il une phénoménologie wittgensteinienne ?». In *La phénoménologie aux confins*, p. 83-113. Mauzevin: Trans-Europ-Repress.
- . 1998. «Présentation». In *Jaakko Hintikka. Questions de logique et de phénoménologie*, Élisabeth Rigal (éd.), p. 11-43. Paris: Vrin.
- . 2008a. «Le Witz du jeu de langage». In *Wittgenstein. États des lieux*, Élisabeth Rigal (dir.), p. 228-258. Paris: Vrin.
- Soutif, Ludovic. 2009. «Le Wittgenstein de Hintikka : percées et excès d'une interprétation hétérodoxe». *Revue internationale de philosophie*, vol. 4, n° 250, p. 423-434.
- Wittgenstein, Ludwig. 1985 [1982]. *Études préparatoires à la 2nd partie des Recherches philosophiques*. Trad. de l'allemand par G. Granel. Mauzevin: Trans-Europ-Repress.
- . 1989 [1980]. *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, vol. 1. Trad. de l'allemand par G. Granel. Mauzevin: Trans-Europ-Repress.
- . 1993 [1922]. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. de l'allemand par G.-G. Granger. Paris: Gallimard.
- . 1994 [1980]. *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, vol. 2. Trad. de l'allemand par G. Granel. Mauzevin: Trans-Europ-Repress.
- . 1996a [1958]. «Le Cahier bleu». In *Le Cahier bleu et le Cahier brun. Études préliminaires aux «Investigations philosophiques»*, trad. de l'anglais par M. Goldberg et J. Sackur, p. 35-134. Paris: Gallimard.
- . 1996b [1958]. «Le Cahier brun». In *Le Cahier bleu et le Cahier brun. Études préliminaires aux «Investigations philosophiques»*, trad. de l'anglais par M. Goldberg et J. Sackur, p. 137-282. Paris: Gallimard.
- . 1997. *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick*, vol. 1. A. Soulez (éd.). Paris: PUF.
- . 2002 [1980]. *Remarques mêlées*. Trad. de l'allemand par G. Granel. Paris: Flammarion.
- . 2004 [1953]. *Recherches philosophiques*. Trad. de l'allemand par F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et É. Rigal. Paris: Gallimard.
- . 2006 [1969]. *De la certitude*. Trad. de l'allemand par D. Moyal-Sharrock. Paris: Gallimard.
- . 2008 [1967]. *Fiches*. Trad. de l'allemand par J.-P. Cometti et É. Rigal. Paris: Gallimard.

Ouvrages consultés et bibliographie générale

Agamben, Giorgio. 2002. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Payot & Rivages.

- . 2005. «Éloge de la profanation». In *Profanations*, p. 92-116. Paris: Payot & Rivages.
- Alberts, A., Armando, Constant et Har Oudejans. 1998. «Première proclamation de la section hollandaise de l'I.S.». In *New Babylon Constant. Art et utopie : textes situationnistes*, Jean-Clarence Lambert (éd.). Paris: Cercle d'art.
- Ardenne, Paul. 2001. «L'art public, Ambiguïté et crise de l'impact». In *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, p. 35-44. Montréal: Skol.
- . 2002. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion.
- Ascher, François. 2007. «Le double partage de la rue». In *La rue est à nous... tous!*, François Ascher et Mireille Apel-Muller (dir.), p. 24-31. Paris: Au diable vauvert.
- . 2007. «La rue de tous les usages». In *La rue est à nous... tous!*, François Ascher et Mireille Apel-Muller (dir.), p. 142-163. Paris: Au diable vauvert.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Augoyard, Jean-François. 2000. «L'action artistique dans l'espace urbain». In *Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen*, Jean Métrol (dir.), p. 17-32. La Tour D'Aigues: L'Aube.
- Aymonino, Aldo, et Valerio P. (dir.) Mosco. 2006. *Espaces publics contemporains : architecture volume zéro*. Milan: Skira.
- Bégout, Bruce. 2005. *La découverte du quotidien*. Paris: Allia.
- Bélanger, Anouk. 2005. «Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire: dialectique de l'imaginaire urbain». *Sociologie et sociétés : Le spectacle de la ville*, vol. 37, n° 1, p. 13-34.
- Benjamin, Walter. 2000. «Paris, capitale du XIX^e siècle». In *Œuvres III*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, p. 44-66. Paris: Gallimard.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel.
- Butler, Judith. 2008. *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Trad. de l'anglais par C. Nordmann. Paris: Amsterdam.
- Caillet, Aline. 2005. «Détournements, infiltrations, perturbations. Éléments pour une nouvelle pratique situationniste». In *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Sylvette Babin (dir.), p. 126-135. Montréal: Esse.
- . 2009. «De l'art d'(ne pas) intervenir dans l'espace public». *Espace Sculpture*, n° 89, p. 25-29.
- Casey, Edward S.. 2000. *Imagining: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cauquelin, Anne. 2000. *L'invention du paysage*. Paris: PUF.
- Chalas, Yves. 2000. *L'invention de la ville*. Paris: Anthropos.

- Chaslin, François, et Rem Koolhaas. 2001. «Face à la rupture». In *Deux conversations avec Rem Koolhaas et cætera*, François Chaslin (dir.), p. 49-166. Paris: Sens & Tonka.
- Choay, Françoise. 1965. *L'urbanisme, utopies et réalités: une anthologie*. Paris: Seuil.
- . 1972. «Sémiologie et urbanisme». In *Le sens de la ville*, F. Choay, G. Baird, R. Banham, A. Van Eyck, K. Frampton, J. Rykwert et N. Silver, p. 11-30. Paris: Seuil.
- . 2006. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris: Seuil.
- Constant. 1998. «Une autre ville pour une autre vie». In *New Babylon Constant. Art et utopie : textes situationnistes*, Jean-Clarence Lambert (éd.), p. 36. Paris: Cercle d'art. [Publication originale dans *Internationale Situationniste*, n° 3, décembre 1958.]
- . 1998. «Le grand jeu à venir». In *New Babylon Constant. Art et utopie : textes situationnistes*, Jean-Clarence Lambert (éd.). Paris: Cercle d'art. [Publication originale dans *Potlatch*, n° 29, novembre 1959.]
- Constant, et Guy Debord. 1998. «La déclaration d'Amsterdam». In *New Babylon Constant. Art et utopie : textes situationnistes*, Jean-Clarence Lambert (éd.), p. 35. Paris: Cercle d'art. [Publication originale dans *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958.]
- Danto, Arthur. 1989. *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer. Paris: Seuil.
- Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Descombes, Vincent. 1996. *Les institutions du sens*. Paris: Minuit.
- Dewitte, Jacques. 1989. «Mobilité et enracinement. La maison-sphère et la maison-organisme comme figures emblématiques de la modernité». In *Lumières et romantisme*, Gilbert Hottois, p. 77-102. Paris: Vrin.
- Didi-Huberman, George. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris: De Minuit.
- Foucault, Michel. 1966. «Les suivantes». In *Les mots et les choses*, p. 19-31. Paris: Gallimard.
- . 2001. «Des espaces autres». In *Dits et écrits I : 1954-1975 ; II : 1976-1988*, Daniel Defert et François Ewald (dir.), p. 1571-1581. Paris: Gallimard.
- Freud, Sigmund. 2002. «La création littéraire et le rêve éveillé». Les Classiques des sciences sociales. En ligne.
<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.pdf>.
- Genard, Jean-Louis. 2008. «À propos du concept de réflexivité». In *Les cahiers de la Cambre. Architecture n° 6 : Architecture et réflexivité. Une discipline en régime d'incertitude*, Jean-Didier Bergilez, Sabine Guisse et Marie-Cécile Guyaux (dir.), p. 10-21. Bruxelles: La Cambre et La Lettre Volée.
- Guyaux, Marie-Cécile. 2008. «La réflexivité en objets. La pensée faible en architecture». In *Les cahiers de la Cambre. Architecture n° 6 : Architecture et réflexivité. Une discipline en régime d'incertitude*, Jean-Didier Bergilez, Sabine Guisse et Marie-Cécile Guyaux (dir.), p. 122-134. Bruxelles: La Cambre et La Lettre Volée.

- Heidegger, Martin. 1985. *Être et temps*. Trad. de l'allemand par E. Martineau. Richelieu: Édition numérique hors-commerce.
- Jacob, Louis. 1998. «Socialité et espace social du politique». *Société*, n° 18-19, p. 279-289.
- . 2005. «Spectacle spécifique : Critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain». *Sociologie et sociétés : Le spectacle de la ville*, vol. 37, n° 1, p. 125-150.
- . 2008. «Espaces publics lieux de la pluralité». In *Dis/location 1 : projet d'articulation urbaine. Square Viger*, p. 103-111. Montréal: Dare-Dare.
- . 2011. *Art public et les transformations de l'espace public*. Les Plumes [revue.edredon]. Montréal. En ligne.
<<http://www.edredon.uqam.ca/upload/files/plumes/2011/jacob.pdf> (Consulté le 8 septembre 2011)>.
- Jacob, Louis, et Blanche Le Bihan (dir.). 2008. *Lien social et politique. La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques*, no 60.
- Knebusch, Julien. 2007. «Art and climate (change) perception: outline of a phenomenology of climate». In *Sustainability: a new frontier for arts and cultures*, Sacha Kagan et Volker Kirchberg (éd.), p. 242-261. Frankfurt a. Main: Akademische Schriften.
- Koolhaas, Rem. 1985. «Elegy for the Vacant Lot». In *S,M,L,XL*, with Bruce Mau, p. 936-937. New York: Monicelli Press.
- . 1994. «What Ever Happened to Urbanism?». In *S,M,L,XL*, with Bruce Mau, p. 959-971. New York: Monicelli Press.
- . 2011. *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*. Trad. de l'anglais par D. Agacinski. Paris: Payot & Rivages.
- Lupien, Jocelyne. 2008. «Du sens des sens dans l'art actuel». In *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, Thérèse St-Gelais (dir.), p. 85-98. Montréal: Esse.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Métral, Jean (dir.). 2000. *Culture en ville ou de l'art et du citoyen*. La Tour D'Aigues: De l'Aube.
- Parazelli, Michel. 2010. «Vers une gestion cosanitaire de l'urbanité des rues?». In *50 questions à la ville : comment penser et agir sur la ville*, Jean-Pierre Augustin et Michel Favory (éd.), p. 267-272. Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- Pinson, Daniel. 1993. *Usage et architecture*. Paris: L'Harmattan.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique.
- . 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- Richard, Alain-Martin. 1991. «Pour une pratique du présent». In *Performance au/in Canada, 1970-1990*, A. M. Richard et C. Robertson (dir.), p. 324. Québec: Interventions.
- . 2003. «L'œuvre au noir». *Esse*, n° 48, p. 26-33.

- Richardson, Miles. 2003. «Being-in-the-Market Versus Being-in-the-Plaza: Material Culture and the Construction of Social Reality in Spanish America». In *The Anthropology of Space and Place. Locating Culture*, Setha M. Low et Denise Lawrence-Zùñiga, p. 74-91. Oxford: Blackwell.
- Ricœur, Paul. 1997. *L'idéologie et l'utopie*. Trad. de l'anglais par M. Revault d'Allonnes et J. Roman. Paris: Seuil.
- . 1998. «Architecture et narrativité». *Urbanisme*, n° 303, p. 44-49.
- Rigal, Élisabeth. «Présentation». En ligne. <http://gerardgranel.com/txt_pdf/0-present_site.pdf>. Consulté le 1er septembre 2011.
- Roger, Alain. 1997. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.
- Rosset, Clément. 1984. *Le réel et son double*. Paris: Gallimard.
- Roy, Jean-Michel. 1998. «L'intentionnalité au carrefour de la phénoménologie et de la tradition sémantique». In Jaakko Hintikka. *Questions de logique et de phénoménologie*, Élisabeth Rigal (éd.), p. 246-258. Paris: Vrin.
- Schwartzwald, Robert, Jonathan Cha et Simon Harel. 2011. *Densité, intensité, tensions. L'urbanité montréalaise en question*. West-Brome (Québec): L'Atelier.
- Searle, John R. 1998. *La construction de la réalité sociale*. Trad. de l'anglais par C. Tiercelin. Paris: Gallimard.
- Simmel, Georg. 1988. «Philosophie du paysage». In *La tragédie de la culture*, trad. de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel, p. 231-255. Paris: Rivages.
- Straus, Erwin. 1989. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Trad. de l'allemand par G. Thinès et J.-P. Legrand. Grenoble: Jérôme Millon.
- Straw, Will. 2010. «Spectacle of Waste». In *Circulation and the City: Essays on Urban Culture*, Alexandra Boutros et Will Straw (éd.), p. 184-213. Montréal: McGill Queens University Press.
- Swidzinski, Jan. 2005. *L'art et son contexte. Au fait, qu'est-ce que l'art ?* Montréal: Inter.
- Thibaud, Jean-Paul. 2010. «La ville à l'épreuve des sens». In *Écologies urbaines : états des savoirs et perspectives*, Olivier Coutard et Jean-Pierre Lévy (éd.), p. 198-213. Paris: Economica Anthropos.
- Uzel, Jean-Philippe. 2002. «Art et politique dans les années 1990». In *Identités narratives. Mémoire et perception*, S. Harel, J. Lupien, A. Nouss et P. Ouellet, p. 267-277. Québec: Presses Universitaire de Laval.
- . 2003. «L'art micropolitique est-il politique ?». *Esse*, n° 48, p. 12-15.
- Zardini, Mirko, et Giovana Borasi. 2008. *Actions : comment s'appropriier la ville*. Montréal: Centre canadien d'architecture.
- Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.